



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Jácome Filipe Morais Silva

STEP INTO MY OFFICE (SIMO)
ARTE E DINHEIRO, PERFORMANCE E PERFORMANCE
DIGITAL

Tese no âmbito do Doutoramento em Arte Contemporânea orientada pelo Professor Doutor José Augusto Nunes Bragança de Miranda e coorientada pela Professora Doutora Ana Luísa Rito da Silva Rodrigues e Professor Doutor José Augusto Maçãs da Silva Carvalho e apresentada ao Colégio das Artes

Dezembro de 2022

Colégio das Artes

STEP INTO MY OFFICE (SIMO)
ARTE E DINHEIRO, PERFORMANCE E
PERFORMANCE DIGITAL

Jácome Filipe Morais Silva

Tese no âmbito do Doutoramento em Arte Contemporânea orientada pelo Professor Doutor José Augusto Nunes Bragança de Miranda e coorientada pela Professora Doutora Ana Luísa Rito da Silva Rodrigues e Professor Doutor José Augusto Maçãs da Silva Carvalho e apresentada ao Colégio das Artes

Dezembro de 2022



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Agradecimentos

À Kata por ter acompanhado e encorajado este processo desde o início, há mais de 10 anos atrás. Por me ter ajudado a dar o passo final, sair pela porta fora, e levar a performance para a rua. Pela paciência infinita em ouvir as minhas preocupações, ansiedades, inseguranças durante a escrita desta tese para além de todas as marteladas e maquinadas em acção na varanda da nossa casa. Por tudo o que partilhamos neste descaminho. Por ter lá estado sempre.

À minha família por sempre me ter ajudado a crescer.

Ao Professor Bragança de Miranda por uma aventura que começou no mestrado. Por tudo o que me ensinou e pelo tempo que concedeu a um tipo que entrou pela primeira vez no seu gabinete com uma ideia e um saco cheio de tralha. Pela sua sapiência, por todas as conversas que tivemos, por todos os caminhos que apontou e pela imensa e preciosa liberdade que me deu.

À Professora Ana Rito por ter sido uma presença serena e um guia em momentos de incerteza. Pela sua dedicação, trabalho, comunicação clara e atenção ao pormenor. Pelas palavras de motivação que foram muito importantes em determinados momentos deste longo processo e que ajudaram a manter tudo em movimento.

Ao Professor Mações de Carvalho por todo o apoio prestado.

À FCT por ter financiado o projecto.

A todos aqueles que participaram no projecto oferecendo moedas a um estranho ou respondendo a perguntas deixadas algures por um desconhecido. A uma experiência que vai muito para além do que esta tese contém e que alargou a minha perspectiva sobre o que é possível. Ao Mar, às Pedras, à Areia, ao Céu, às Nuvens, às Árvores, ao Horizonte, às Cidades e ao Brownie, o cão mais incrível que conheci.

Resumo

Desenvolvida para o contexto urbano, SIMO é uma criação em torno do tema arte e dinheiro. Explora a sinergia entre espaço, corpo e dinheiro, unidos pelo pressuposto da sua abertura e condição de projecto. Esta tese é parte integrante de um processo investigativo prático e teórico que coloca em evidência a indefinição fundamental de cada um destes conceitos e como a sua construção é um acto contínuo e interdependente. Nessa medida, a performance é estruturada por um conjunto específico de acções dependentes umas das outras, desenvolvidas sempre na mesma ordem e que dinamizam todos os elementos supracitados. O espaço começa por ser aberto pela acção fundadora de um limpar o chão com a função simbólica de revelação do seu interior. Um vazio onde vibra o seu potencial e que Peter Brook, Ives Klein, Merce Cunningham ou Lee Mingwei descreveram enquanto matéria criativa e performativa, que Lepecki define enquanto matéria topocoreopolítica e que Solà-Morales situa no contexto urbano enquanto “terrain vague”. No entanto, o espaço não é apenas um conjunto de conceitos descritivos das suas qualidades mas, enquanto dispositivo Agambeniano, é igualmente operativo. Isto quer dizer que esse vazio conceptual pleno de possibilidades e que fundamenta o espaço da performance age sobre tudo o que ocupa o seu interior afirmando a sua potência criativa. O corpo que expressa a complexidade e a indeterminação criativa do espaço da performance é aquele designado por Laurence Louppe. Um projecto permanente reclamado pela dança contemporânea com a sua história e as suas múltiplas abordagens apontadas para a construção de todas as subjectividades. Envolve-se num processo dialógico em que um chão atravessado de intensidades tem uma acção sobre o corpo, como propõe Lepecki, e em que um corpo formado por múltiplas intensidades como afirma Deleuze, estratos de tempo e paradoxos como nos diz José Gil e por uma carne exposta na relação com o desconhecido como propõe Bragança de Miranda, tem uma acção sobre o chão. Por sua vez, um dinheiro em situação colocado no espaço da performance através das ofertas de um público sempre de passagem, recupera a sua abertura conceptual, o seu carácter informe, como descrito por Simmel. Expande-se para além das definições económicas e resolve-se exclusivamente enquanto matéria artística. Se Marcel Duchamp escreveu que a obra só se completa na relação com o espectador, o dinheiro em SIMO, transformado em material para fazer arte, passa a estar dependente das múltiplas percepções que o

atravessam. Enquanto super objecto, como descreve François Dagognet, com a sua estranha qualidade de chegar e ser todas as coisas sem ser nenhuma, incluirá necessariamente todas as possíveis percepções que lhe poderão estar associadas. Baseado nesta premissa, em que a natureza inacabada e subjectiva do dinheiro pode ser geradora de múltiplas questões, a performance integra uma componente participativa desenvolvida a partir da rede social Instagram. Foi publicado um conjunto de perguntas contextualizadas a partir de diferentes processos e formatos artísticos que são a representação ramificada de uma pergunta maior: o que é o dinheiro? A participação aconteceu simultaneamente na plataforma e no espaço público. Para se perceber quais as melhores estratégias a implementar e a natureza da participação na performance foi fundamental adquirir um melhor entendimento sobre a plataforma que Lev Manovich ajudou a contextualizar. Atribuir-lhe a qualidade de um presente justificado através de Marcel Mauss ou Lewis Hyde. Aceder a uma história da participação desenvolvida desde as vanguardas históricas, passando pelo movimento Fluxus e alguns exemplos posteriores. No total, entre a participação na plataforma e espaço público foram obtidas 218 respostas individuais usando o acaso como estratégia predominante. O âmbito da participação é variado e demonstra não apenas disponibilidade para discutir o tema mas igualmente uma apetência para iniciativas desta natureza. Assim, a proposta para usar o lugar da arte e as suas variadas ferramentas serviu para abrir questões e chegar a respostas que de outra forma não seriam possíveis de formular. O dinheiro, tal como o espaço e o corpo, no interior de sistemas políticos e ideologias ficam reduzidos às limitações das respectivas concepções da realidade. No interior da arte terá sempre o potencial de assumir todas as formas possíveis e impossíveis e ser, como se confirmou como mais uma das suas características, uma substância de diálogo. Como Viviane Zelizer explica, falar sobre dinheiro pode ajudar-nos a perceber não só aquilo que fazemos mas igualmente aquilo dizemos com dinheiro e o seu significado. Nessa medida qualquer assunto sobre dinheiro nunca será apenas sobre dinheiro. Como com qualquer outra tecnologia estaremos constantemente no processo de tentar resolver a complexidade de tudo o que é humano.

Palavras-Chave: Dinheiro, Espaço, Corpo, Participação, Performance, Performance Digital

Abstract

Developed for the urban context, SIMO is a creation based on the theme of art and money. It explores the synergy between space, body, and money united by the common traits delineated by their openness and project nature. This thesis is part of a practical and theoretical investigation that highlights the fundamental indefiniteness of each of these concepts and their continuous and interdependent construction. To that extent, the performance is structured by a specific set of actions dependent on each other, always developed in the same order which sets in motion all the elements cited above. The becoming of the performance space is opened by an action of a cleaning of the floor with the symbolic function of revealing what is under it. An emptiness where its potential vibrates and which Peter Brook, Ives Klein, Merce Cunningham, or Lee Mingwei described as creative and performative matter, which André Lepecki develops as a matter of topocoreopolitic nature and which Ignasi de Solà-Morales places in the urban context as “terrain vague”. Moreover, the space is not only a set of concepts that describe its qualities but, as a Giorgio Agamben dispositive, it’s also operative. This means that this conceptual emptiness full of possibilities, which justifies the space of the performance, acts over everything that occupies its underlying creative power. The body that expresses the complexity and the creative indetermination of the performance space is the one designated by Laurence Louppe. A permanent project claimed by a contemporary dance with its history and its multiple approaches pointed towards the construction of all subjectivities. Involved in a dialogical process, a floor crossed with intensities as an action on the body, as Lepecki proposes, and a body formed by multiple intensities as Deleuze affirms, time strata and paradoxes as said by José Gil, and by an exposed flesh in relationship with the unknown as proposed by Bragança de Miranda, as an action on the floor. In turn, money in situation placed in the space of the performance through the gifts of a passing by public, recovers its conceptual openness, its formlessness as described by Georg Simmel. Expands beyond its economic definitions and becomes exclusively artistic matter. If Marcel Duchamp wrote that a work of art is only completed when it connects with the spectator, the money in SIMO, transformed in material to make art, becomes dependent of the multiple perceptions that go through it. As a super object, described by François Dagognet, with its strange quality of reaching and being all things without being none of the former, necessarily

includes all possible perceptions that might be associated with it. Based on this premise in which the unfinished and subjective nature of money generates multiple questions, the performance integrates a participation component developed through Instagram. A varied set of questions contextualized through different artistic processes was published, which are a ramified representation of a larger question: what is money? The participation happened simultaneously in the platform and in the public space. In order to understand the best strategies to implement and the nature of the performance participation, it was crucial to acquire knowledge about the platform which Lev Manovich helped to clarify. Assign it the quality of the gift justified through Marcel Mauss and Lewis Hyde. Access a history of participation developed since the historical vanguards, passing through the Fluxus movement and some posterior examples. Using chance as the predominant strategy, the total of answers between the platform and the public space was 218 which not only demonstrates an availability to discuss the theme but also a positive disposition for initiatives of this nature. Thus, the proposal to approach money through an artistic lens, using the place of art and its varied artistic tools allowed to open questions and reach for answers that wouldn't be possible to formulate in any other way. Money, as the space and the body, inside social, political, or ideological systems is reduced to the boundaries and limitations of their conceptions of reality. Inside art, it will always have the potential of assuming all possible and impossible forms and be, as confirmed as one more of its characteristics, a substance of dialogue. As Vivianne Zelizer explained, speaking about money can help us understand not only what we do but also what we say with money and its meaning. To that extent, any subject about money will never be exclusively about money. Like with any other technology we will be constantly in the process of trying to solve the complexity of all that is human.

Keywords: Money, Space, Body, Participation, Performance, Digital Performance

Índice

Agradecimentos	4
Resumo	5
Abstract.....	7
Introdução	12
1º Capitulo: Dinheiro.....	35
Porque Razão nos Abstemos de Perguntar o que é Dinheiro?	38
Dinheiro Entre o Ser e o Fazer	45
Para uma Prática do Presente	58
Earmarking: Quando o Dinheiro é um Assunto Pessoal	62
A Matéria de um Projecto para Tratar de uma Matéria em Projecto.....	71
Utilização do Termo “Free Money”	75
Dinheiro? O que é Dinheiro?.....	81
Shape or Shaping: Ontologia ou Fenomenologia?	82
Dinheiro em Movimento	86
2º Capitulo: Espaço de SIMO.....	90
Revisão e Ampliação da Componente Espacial em SIMO: O Espaço em Potência a a Potência do Espaço.....	91
À Procura do Vazio de um Espaço	93
“Marca Volúvel”.....	93
“Chegar à Dimensão: A Possibilidade de Fazer Emergir Outro Espaço”	106
Função Performática de Limpar o Espaço em SIMO.....	116
“Terceiro Espaço: A Fronteira Porosa”	119
Alteridade do Corpo e Objectos de SIMO: O Conceito de Dispositivo de Agamben é Como a Bateria de um Carro	121
Considerações Intermédias: Espaço de SIMO.....	123
3º Capitulo: Corpo de SIMO	125

A Anatomia de uma (Des)Subjectivação.....	126
O Projecto Permanente de um Corpo em Processo	135
“Esta Espécie de Descaminho que nos é Próprio”: O meu Corpo é um Estereótipo da Dança Contemporânea, um Corpo que não é Apenas um.	143
Uma História Conhecida, Muito Repetida mas que é Necessário Contar	145
Derivações da Inovação.....	156
Fechar o Circulo: O meu Corpo é um Lugar Comum da Dança Contemporânea....	163
Ligação ao Espaço de SIMO e à Subjectivação de Agamben.....	169
Nas Margens da Improvisação: O Corpo de SIMO é o meu Corpo que é o Corpo de SIMO Todo o SIMO é o meu Corpo, o meu Corpo é a Minha Assinatura, o meu Corpo é a Assinatura de SIMO.....	174
A Anatomia de um Solo: O Começar Antes de Começar	180
Quando a Marina diz “No Rehearsal” Então não há Nada para Ensaiar.....	192
Movimento em SIMO.....	195
Considerações Intermédias: Corpo de SIMO	207
4º Capítulo: Participação em SIMO	211
SIMO no Instagram	214
“Like”, o Símbolo da Economia Instagramista	218
#Hashtag	219
A Evolução dos “Hashtags” nas Publicações de SIMO	225
Emojis.....	230
Comentários.....	230
Respostas às Perguntas na Plataforma.....	230
Instagram Direct: Tudo, Mesmo Tudo e Mais Nada.....	235
Free Money Cards e Dádiva	240
A Participação Como Dádiva	248

Contextualização da Participação em SIMO a Partir de uma Revisão Histórica da Arte da Participação.....	255
Perguntar? Ou não Perguntar? São Essas as Questões?	262
Is Money Happiness?	266
Considerações Intermédias: Participação em SIMO	271
A (e não as) PPP (Prática de Participação em Processo) de SIMO.....	273
Publicações	273
Fotografias	276
“Feed”	279
O Futuro da Estratégia de Participação no Instagram não Depende Apenas do Instagram	281
Conclusão	296
Referências Bibliográficas.....	303
Moradas Electrónicas	313
Índice de Imagens.....	316
Todos os Participantes	327

Introdução

“Esta espécie de descaminho que nos é próprio”

(Rilke, (n.d.), como citado em Blanchot, 2018, p.49).

Nunca, em momento algum, pensei que um percurso como bailarino me levaria a uma criação como SIMO. Existe possivelmente um encadeamento de acontecimentos que seria possível cartografar de modo a perceber com mais clareza como cheguei até aqui. Uns serão simples situações, outros serão encontros, coincidências, conversas, sugestões, todos motivados no entanto por algo mais profundo a que não consigo dar completo significado. Existirá um mapa interno que poderá explicar melhor do que alguma vez conseguirei, o que me levou a fazer este projecto da maneira como aparece agora aos olhos de todos. No entanto, uma medida de relação com o tempo nos 10 anos que já passaram desde a produção falhada dos primeiros objectos, pode ajudar a compreender as razões que dominam a sua evolução. A partir do momento em que aconteceu a transição do território hermético da minha mente para o mundo que se expande fora dela, a ideia deixou de ser apenas uma ideia para se concretizar num conjunto de elementos matéricos que ao estabelecerem uma relação com o que os rodeia se abriram imediatamente a um processo feito no tempo. Assim, tal como nunca pensei que algures no meu percurso como bailarino estaria uma criação como SIMO, também em momento algum pensei que SIMO teria a forma que tem hoje. São caminhos dentro de caminhos ou descaminhos dentro de descaminhos onde quase tudo está mais do lado do imprevisível do que do previsível e por isso apenas podemos fazer o percurso sem um destino perfeitamente traçado. Sabemos que esse destino está inscrito algures e que vamos inexoravelmente para algum lugar. Só não sabemos que lugar é esse e por isso como lá chegar. Vamos simplesmente andando e confiando no desdobramento do mundo pelo tempo sem nunca ter o sentido de uma meta mas de infinitas metas a que nunca se chega mas simplesmente se atravessa. Com SIMO tenho essa sensação constante de inacabamento feito de múltiplos atravessamentos. Uma intuição que me diz que ainda há muito para fazer mesmo nos momentos em que há desacelerações que parecem apenas fazer parte de uma espécie de condição meteorológica. Um ritmo semelhante aos espaços de tempo entre ondas cuja energia produzida pelas tempestades percorre milhares de quilómetros no interior do oceano até se tornar visível junto à costa. Os materiais de SIMO relevam dessa sensação constante de que algo está a

caminho enquanto se espera e que quando estiver suficientemente perto vai fazer-se visível num processo que parece não ter fim. Mas aquilo que não tem fim tem sempre uma espécie de princípio, um lugar que podemos assinalar como um começo. O de SIMO é algo difuso porque começou com uma imagem mental de um corpo em movimento no espaço público. Para um bailarino este é o ponto de partida óbvio e sempre mais confortável. Pensamos com o corpo porque pensamos em movimento, ou melhor, o movimento ajuda-nos a pensar. É o movimento que desloca as imagens de um qualquer lugar e as coloca no centro da nossa percepção como se, alguém já disse, estivessem entrelaçadas à volta das nossas fibras musculares e se libertassem pela energia cinética que as atravessa. Por isso, de alguma forma, a ideia para a performance surge de um desses momentos em que o movimento ajuda a desprender as ideias. Muitas delas desvanecem-se, desaparecem, são esquecidas. Outras, como SIMO, fortalecem-se ao ponto de darem o salto para uma realidade que se fez corpo justamente através de um corpo em prática para ser todos os dias mais corpo. Aquele que um bailarino contemporâneo constrói e reconstrói em processo constante e cuja consequência é um percurso feito na direcção de um corpo cada vez mais próprio, cada vez mais pessoal e paradoxalmente cada vez menos familiar e nessa medida, mais desconhecido. O corpo de SIMO, como veremos de um modo mais afinado no terceiro capítulo é o meu corpo próprio, feito de histórias pessoais e história da dança e que se mantém e manterá sempre em evolução. Assim, embora a minha identidade não esteja sustentada na minha profissão (e não deve estar nunca), ser bailarino e intérprete são componentes da minha vida que contribuem para a sua construção e para o seu significado. Inclusivamente sempre foi estranho considerar a dança como uma carreira em que um qualquer pressuposto de fazer currículo parece sempre desvirtuar aquilo que deveria ser mais uma maneira de compreender o que é que se anda a fazer no mundo e o que é que o mundo anda a fazer consigo. Na observação deste entrelaçamento parece haver uma certa falência na ideia de um percurso profissional na medida em que o último acaba por ser um elemento separado do resto da vida e por isso uma espécie de vida à parte. Uma vida fora da vida em que aquilo que se faz é apenas mais uma tarefa que em nada contribui para enriquecer uma espécie de existência morna e sensaborona. Para mim nunca foi possível vê-lo dessa forma, não só por achar que a arte e a vida são indistinguíveis (o que parece ser comum à maioria dos artistas) mas também porque sempre considerei, ou sempre quis acreditar, que existiu e continua a existir alguma

magia no percurso. Para se perceber esta última afirmação preciso de esclarecer que me situo do lado daqueles que acham que o mundo fala e nos diz coisas a todo o momento e que essas coisas têm significado. Neste percurso fui encontrando outras pessoas que acreditam no mesmo. Ao que parece somos seres de significado e eu sou apenas mais um deles. Conto histórias que parecem ser sugeridas pelo mundo mas que também podem ser produtos da minha imaginação que constrói todos os dias a justificação para ser mais uma consciência desperta no interior do universo. Seja como for, todos os dias faço uma escolha intuitiva que mantém a atenção num percurso que procura algumas migalhas de transcendência. Que tudo isto significa alguma coisa mais e não apenas rotina até deixar de o ser. Por isso, sem saber se é adequado para uma tese de doutoramento, tenho de dizer que acredito em magia, acredito em coisas improváveis, daquelas que parecem impossíveis mas acontecem. Não falo dos truques dos mágicos mas de uma magia inerente a todas as coisas, que está infiltrada no tecido do mundo, do interior incerto do qual algo acontece e nos espanta sem que percebamos muito bem como se manifestou. Limitámo-nos a fazer o caminho para aquele lugar onde coincidimos com aquela pessoa ou com aquele acontecimento. Uma força que muitas vezes, paradoxalmente, chamamos de acaso.

Numa altura em que a dança já estava no meu horizonte foi este acaso que colocou a minha primeira professora de dança em casa dos meus pais através de uma amiga comum que os apresentou. Não demorou muito tempo até lhe fazer a primeira visita ao seu estúdio em Moscavide onde oficialmente articulei os meus primeiros passos dançados. Antes disso, foi por um acaso que assisti ao meu primeiro espetáculo de dança porque foi por um quase acaso que tive acesso a um refugio, através de um amigo de longa data, de bilhetes gratuitos para assistir ao Ballet Gulbenkian. E assim, foi por acaso que me coloquei em frente a um palco para assistir a algo que me era completamente desconhecido. Entrei sem expectativas e levado por uma curiosidade que vinha carregada com algo parecido com um bom pressentimento. Sentei-me e esperei pelo que ia acontecer. As luzes da plateia apagaram-se e tudo começou. Depois desse espetáculo tornei-me um espectador assíduo de dança e dois anos depois decidi começar a dançar. Fui abandonando tudo o que estava a fazer ao mesmo tempo que ia colecionando certezas que dessem o impulso para integrar uma formação que me abrisse a possibilidade de vir a ser profissional. No entanto, o impulso final foi-me dado pelo tempo, pela falta dele, em cujo horizonte acenava um futuro que chegaria

demasiado depressa e que criava a urgência de ser um outro corpo agora. Um corpo onde pudesse reviver a experiência daquele primeiro espetáculo e todos os outros a que assisti depois desse, mas do lado oposto à plateia. Onde pudesse reencontrar a intensidade de todo o corpo agarrado aos braços da cadeira para impedir de se levantar voo. Onde tudo é mais fundamental, mais subterrâneo e em que experiência trazida pelos corpos em palco, sendo da ordem do visceral, exige que estejamos presentes e que por isso nos traz inevitavelmente para o presente. Onde na ausência de explicações, estruturas verbais, intelectualizações estéreis resta o impacto brutal de um corpo a falar do interior das suas vísceras e desse modo só pode ser traduzido se o espectador o receber com as vísceras. Laban (1978) comenta que “o movimento, em sua brevidade, pode dizer muito mais do que páginas e páginas de descrições verbais” (p.141) e nessa medida, só assim será possível dizer que “perceber é tornar presente qualquer coisa com a ajuda do corpo” (Merleau-Ponty, 1947, como citado em Manuel Sérgio, 1994, p.28).

Desta forma

o tipo de percepção que o espetáculo coreográfico propõe é, em simultâneo, múltiplo e íntimo: múltiplo, porque, além do olhar, e provavelmente muito mais do que ele, são as sensações cinestésicas que nos põem em contacto com uma obra, com as suas vias de criação, com os seus objetivos e com o seu sentido; e íntimo, porque, sempre que estão em causa camadas sensíveis de tactilidade, a relação da análise com os canais da percepção convocada se identifica sobretudo com o que temos em nós de mais secreto, mais próximo ao mesmo tempo do sensorial e do emocional do que do que é directamente traduzível em termos racionalizantes habituais. (Louppe, 2012, p.36).

Será possível dizer que comecei a dançar não como bailarino mas como espectador porque não é possível assistir a um espectáculo de dança sem que o corpo participe do que está acontecer em palco experimentando e dando significado a um abecedário secreto e fundamentalmente sensorial. O meu corpo sabia-se um outro corpo mas não sabia como tornar essa evidência manifesta até experimentar a intensidade de um corpo que mostrava uma outra forma de ser corpo. Assim, na mesma medida em que de alguma forma se é bailarino enquanto espectador não é possível ser-se bailarino se não

se for um espectador. Ver dança teve um impacto no meu destino mas também foi fundamental para que fosse construindo uma personalidade interpretativa no reconhecimento de que há muitas maneiras de fazer dança e ser intérprete. No entanto não são todos os espectáculos que têm potência suficiente para mudar a perspectiva sobre um fazer, sobre uma ideia de corpo, uma ideia de movimento. Na verdade são acontecimentos raros que não sendo necessariamente fundacionais enquanto referências enquadradas na história da dança são fundacionais quando enquadradas na dimensão atomizada de uma história pessoal.

Quarttet, uma colaboração entre a companhia de dança Rosas e a companhia de teatro TG Stan foi um desses acontecimentos fundamentais que mostrou de um modo único e irrepetível porque num momento importante da minha formação, que dança é muito mais do que dança. Assim, 4 anos depois de ter assistido ao meu primeiro espetáculo tive a minha primeira experiência fora do país, mais concretamente na Bélgica, enquanto estudante Erasmus. Este é um período em que tudo é colocado numa perspectiva diferente onde todos os dias, tudo é novo. A reação imediata é procurar instituir algumas rotinas que permitam suavizar o desconforto de nada, nunca ser familiar em que apesar de tudo a sensação que prevalece é que a adaptação nunca se completa. Existe sempre uma atenção e uma tensão suplementar mesmo nas coisas mais simples do dia-a-dia reflectidas num estado semialerta que nunca nos permite relaxar definitivamente. É preciso estar presente para comprar pão, para pedir um café, para ouvir o outro onde cada palavra é escolhida, cada gesto é carregado de energia e tensão para que seja visível e compreensível, cada expressão traz consigo uma intensidade do olhar que fixe a atenção de quem nos olha. Foi no interior desta experiência que três estudantes Erasmus foram assistir à adaptação da peça de Heiner Müller baseada nas personagens de *Ligações Perigosas* de Choderlos Laclos, *Madame de Meurteuil* e o *Conde de Valmont*. Havia assim apenas dois intérpretes em palco, o ator Frank Vercruyssen, e a bailarina, Cynthia Loemij o que queria dizer que o espectáculo era um misto de dança e texto o qual por alguma razão era todo interpretado em flamengo e sem legendas. Pensamos imediatamente num possível retorno do dinheiro dos bilhetes mas chegámos rapidamente à conclusão que o melhor a fazer era ficar e ver o que acontecia. Tínhamos feito uma viagem de comboio de 50 minutos desde Lier, mais o percurso da estação até ao teatro, já estávamos sentados e a acrescentar a tudo isto, na Bélgica, no inverno, faz frio. Já que estávamos ali e tínhamos gasto dinheiro das nossas

bolsas muito residuais decidimos fazer um esforço. Aquilo que pensávamos ser um serão que relembraríamos mais tarde como uma anedota transformou-se gradualmente numa outra coisa. No início do espectáculo lembro-me de chegar o corpo à frente para ouvir melhor aquilo que nunca iria entender; de franzir a minha testa e focar intensamente os meus olhos; de dar uma tensão suplementar aos músculos do meu corpo mesmo sabendo que toda essa preparação não seria suficiente para traduzir o flamenco para português. No entanto, à medida que fui sendo envolvido pela relação das duas personagens fui-me deixando levar pelo que estava a acontecer em palco ao ponto de me esquecer que estavam a ser ditas palavras. Elas foram-se diluindo nos sons e numa “maneira de dizer” que se expressava na linguagem do corpo, às expressões faciais, ao tom e volume da voz, às pausas entre palavras, às pausas entre movimentos, à duração desses silêncios, à relação entre esses silêncios e o olhar, à proximidade dos dois corpos. Naturalmente e quase sem esforço aconteceu um ajustamento a uma outra forma de comunicação que paradoxalmente dava mais volume às palavras que não percebia, como se a dinâmica das diferentes intensidades do corpo as preenchesse de um significado universalmente traduzível. As palavras deixaram de ser o principal mediador a partir do qual se revelava o que estava a acontecer em palco mas um efeito secundário de algo mais profundo. O texto poderia ser apenas um conjunto de sons abstratos que não mudaria a qualidade da relação das duas personagens, construída em cima de uma fundação invisível mas que não se esconde atrás do que é falado e que por isso parece mais dependente do corpo. O resultado é uma transformação em que o ator Frank Vercruyssen deixa de ser o ator Frank Vercruyssen para ser o conde Valmont e a bailarina Cynthia Loemij deixa de ser a bailarina Cynthia Loemij para ser a madame de Meurteuil. Da relação entre o ator e a bailarina irrompe a relação entre Valmont e Meurteuil. Os intérpretes desapareceram para dar lugar às personagens e à sua relação preenchida com todas as suas contradições, particularidades e intimidade intensa. Transformaram-se na própria relação porque era esta que produzia a particularidade do Conde de Valmont e de Madame de Meurteuil, que lhes dava sentido e construía a dinâmica confidente e privada do seu universo.

Tenho uma imagem, que à distância do tempo duvido se é real; mais uma impressão do que uma memória em que Valmont e Meurteuil falam próximos um do outro. Onde momentos antes atiravam palavras violentamente em todas as direções, estão agora calmos e presentes. Sente-se toda a energia a concentrar-se no espaço entre

aquelas duas pessoas e independentemente do que diziam uma à outra, cada um dos seus sons entrelaçava-se nos sons do outro. Dos seus corpos emanava uma energia que traduzia de um modo ainda mais eloquente a natureza daquela relação. “Os corpos exalam um espaço (espaço do corpo) e todo o contexto dos objetos se acha assim modificado, carregando-se o espaço objectivo de forças, de lugares magnéticos, de territórios proibidos, de atracção ou de ameaça.” (Gil, 2001, p.147) Na atmosfera¹ magnética criada por aqueles dois corpos até o silêncio dos espectadores foi atraído para aquele espaço íntimo. Embora seja uma memória possivelmente idealizada que mede a distância de 20 anos onde tudo o que resta são impressões fragmentadas e filtradas muitas vezes, a sensação era como o silêncio tivesse desaparecido para um vácuo, permitindo que cada uma das palavras largadas apenas para aquele território de dois reverbera-se na fronteira alargada de intimidade que incluía o público suspenso no mesmo vácuo. Fiquei em frente de Valmont e Meurteuil como se partilhasse da mesma distância íntima, como se estivesse em palco com eles. Fomos todos puxados para o interior daquele espaço em que a intimidade daquelas duas pessoas se tornou a nossa intimidade. Uma observação que é ainda mais evidente para mim ao notar que ao escrever esta experiência estou também a partilhar um momento íntimo que considero meu. Usando um termo de José Gil, fomos agarrados² o que pode ser uma maneira de explicar a qualidade de silêncio ampliada por quem estava entrelaçado naqueles sons que ecoavam num mundo à parte. Por quem dizia e ouvia aquelas palavras, de quem sentia os corpos dos intérpretes como se fossem deles. Era o silêncio só possível de ouvir na intimidade. Dizer isto será quase o mesmo que dizer que naquele momento o público desapareceu de uma plateia que ficou ocupada por corpos temporariamente desocupados porque as suas presenças estavam em palco. E não fomos nós que nos metemos lá. Foram os intérpretes que criaram as condições para que nos pudessem receber. Entre Valmont e Meurteuil, revelaram-se as várias camadas de significados que as juntavam onde cada gesto, cada pequena contração servia apenas o propósito de

¹ O termo “atmosfera” é utilizado com o sentido que Gil (2001) lhe atribui: “a atmosfera tem a propriedade de transformar os corpos submetendo-os ao seu regime de forças. A atmosfera não é um contexto: não constitui um conjunto de objectos ou uma estrutura espacial onde o corpo se insira; não se compõe de signos mas de forças” (p.146).

² José Gil (2001) explica este termo dizendo que “significa ser apanhado na mesma viscosidade (velocidade) de movimentos atmosféricos. Forma-se um corpo único: então eu digo que «tenho o corpo do outro em mim» ou: «a minha consciência do corpo é consciência do corpo do outro (que é também o meu corpo)». Em suma, cada corpo em osmose inicia um processo de captura dos outros corpos, o que implica devir-outro” (p.154).

aclarar esse significado, pelo que fluíam sem esforço, como se sempre tivessem pertencido aqueles corpos transformados; emitidos de outra dimensão.

Louppe (2012) afirma que “o gesto é, antes de mais, a emanção visível de uma gênese corporal invisível, portadora da intensidade global de todo o corpo” (p.115) e por isso representando, nenhum gesto deve ser feito apenas em função do próprio gesto.

Seus movimentos devem ter sempre um propósito e estar sempre relacionados com o conteúdo do seu papel. A ação significativa e produtiva exclui automaticamente a afetação, as poses e outros resultados assim perigosos.

(Stanislavski, 2004, p.79).

Sylvie Girond (como citada em Louppe, 2012, p.113) reforça a ideia anterior quando afirma que “é perturbador perceber que um gesto, um movimento, envolve tudo”.

Bartenief consegue aprofundar a relação corpo/gesto de um modo decisivo oferecendo um exemplo sustentado na quase impossibilidade do gesto ser concretizado em que “para ela, o mais ínfimo deslocamento de peso levado a cabo por um indivíduo portador de deficiência, ao exigir a mobilização de todo o seu ser, é tão intenso, rico e perturbador como uma dança.” (Louppe, 2012, p.113) A poética do gesto e do movimento está na intencionalidade do seu fazer, na interrupção de uma imobilidade para que o corpo se sinta e se faça sentir no mundo. Convocar movimento é um ato de envolvimento que recobre todo o território do corpo, o seu dentro e o seu fora, o visível e o invisível. Também a este respeito Antonin Artaud (2018) escreve que

criar arte é privar um gesto do seu reflexo no organismo, e, por sua vez, este reflexo, se o gesto é feito nas devidas condições e com a necessária força, incita o organismo e, através dele, toda a personalidade a tomar atitudes de harmonia com o gesto. (p.99)

Finalmente, para Nijinsky (como citado por Sasportes, 1983, p.102) “cada gesto do bailarino é como uma palavra que se parecesse comigo.” Para estes autores o gesto implica sempre a concentração de uma carga energética emitida por todo o corpo e executada com o máximo de atenção onde cada movimento envolve sempre o fluxo de uma totalidade. Dito a partir do seu contrário, nenhum gesto, num contexto de prática artística é parcial, inconsciente, inconsistente e desatento correndo o risco de ser apenas

uma forma ausente de significado e intensidade. Cada gesto tem que ter corpo, tem que ter interior do corpo e tem que ter sempre todo o corpo mobilizado na vontade de tornar visível um discurso que opera fora do horizonte dos nossos olhos.

Em “Quartet” nenhum gesto era feito sem uma intencionalidade, separado de uma consciência do seu valor e da carga de uma interioridade que permita a reverberação dos seus corpos no espaço. Nada estava separado do corpo que o produzia, pelo que não podia ser “considerada o resultado de uma «representação», mas de uma transmutação qualitativa que desestabiliza a própria definição do sujeito” (Louppe, 2012, p.143) Assim, a transmutação descrita por Louppe quando se refere à construção da personagem na dança-teatro, não é sinónimo de uma substituição do intérprete pela personagem. Estes convivem em equilíbrio precário e nutrem-se mutuamente. A qualidade da transformação advém da forma como habitam o território do corpo e como se comprometem em absoluto a uma construção feita a partir do mundo interior das personagens, interceptando-o com o seu próprio mundo. Duas substâncias misturam-se temporariamente para dar lugar a Vercruyssen/Valmont e Loemij/Meurteuil. Na mesma medida que competem também se harmonizam. Cedem ou resistem. Dialogam ou silenciam-se. Da capacidade do intérprete em estabelecer a relação entre o seu universo e o universo da personagem, depende a profundidade da mesma personagem. Isto quer dizer apenas o óbvio: que teria sido outro espetáculo com dois intérpretes diferentes. Atribuir a essa diferença uma avaliação qualitativa seria difícil na ausência de uma comparação, mas estes dois intérpretes foram absolutamente extraordinários exatamente porque superaram a sua condição de intérpretes. A consequência imediata desta capacidade é a transferência para o público de uma condição que vai também para além da sua qualidade de público.

Quando o espetáculo terminou não fomos capazes de dizer nada durante alguns minutos. A experiência tendo-se desdobrado a um outro nível da nossa perceção parecia difícil de comunicar de outra maneira que não fosse com o corpo. Fomos envolvidos por aquilo a que Artaud chamou de *poesia dos sentidos*, feita à margem do texto e da linguagem falada, em que o efeito parecia ser mais profundo e por isso precisámos novamente de tempo para operar num outro registo de linguagem. No entanto, os nossos sorrisos desconcertados e olhares cheios de brilho diziam mais coisas, outras coisas que explicavam uma experiência que sabíamos ser rara. Apesar de sermos diferentes tínhamos sido transportados para o mesmo lugar, para uma visão que apesar de ser

sempre subjetiva nos transmitia sinais semelhantes. Nunca a eloquência do corpo tinha sido tão evidente para nós, três espetadores que também trabalhavam com o corpo. Cuja matéria era a nossa preocupação quotidiana e sobre a qual colocávamos pressão constante para que fosse mais forte, mais flexível, mais rápida, mais ágil, mais técnica, mais virtuosa, mais resistente, mais bonita, mais perfeita, mais sensível e finalmente mais aceite. Horas intermináveis a passar de estúdio para estúdio, de técnica para técnica para garantirmos que a nossa máquina é a cada dia que passa mais eficiente. Mas algo de mais fundamental vai ficando esquecido num processo que tem sempre algo de violento. Passamos anos a tentar transformar o nosso corpo relegando para segundo plano, muitas vezes de forma inconsciente, a sua função primária de ferramenta de comunicação. “Quartet” ajudou-nos, num período muito importante dos nossos anos de formação, a integrar essa função de forma permanente e a conceder uma potência ao corpo que ainda não havíamos totalmente reconhecido. Em simultâneo havia algo de misterioso em relação a uma espécie de virtuosismo que era difícil de definir enquanto tal porque não tinha uma dimensão histriónica, virada para o espetacular. Tínhamos consciência da dificuldade interpretativa do que acabamos de assistir e terminámos a noite a perguntar como é que poderíamos aprender aquela profundidade.

Voltei a reencontrar esta profundidade anos mais tarde quando fui assistir a “Blessed” de Meg Stuart. Esta memória resume-se a um longo momento da peça em que Francisco Camacho, intérprete e co criador, se encontra sentado debaixo de uma cobertura de cartão com a dimensão de uma paragem de autocarro, permanecendo imóvel enquanto olha diretamente na direção da plateia. Chove suavemente em palco; uma chuva persistente mas silenciosa que cria a ilusão de que cada gota se desfaz antes de chegar ao chão. Tendo como pano de fundo uma subtil paisagem sonora, o início desta cena tem um tom contemplativo que à superfície parece apenas ser fundado na produção artificial da beleza de uma imagem mas onde o tempo vai passando e nada acontece. Camacho permanece sentado, a paisagem sonora mantém a sua presença e a chuva não para de cair. Presenças cuja persistência vai aproximando o público do que está a acontecer como se a chuva diluísse a sua resistência. Como se esta fosse o primeiro vestígio de um reconhecimento de algo profundamente familiar. Gradualmente, a água da chuva começa a ser absorvida pelo cartão que vai desistindo da sua estrutura puxada pela gravidade em direcção ao chão. O declínio é lento, feito ao

ritmo da intensidade da chuva e da paisagem sonora que se mantêm constantes. Em nenhum momento assistimos a um movimento mais acelerado e por isso assistimos a tudo do princípio até ao fim, à sua mais ínfima manifestação. Um processo lento de imparável de ruína, de destruição, por vezes mais violento por ser poético. Temos sempre disponível a possibilidade de interromper. Podemos baixar a cabeça, fechar os olhos, levantar-nos e sair. Mas já é tarde porque aquela imagem já não está só dentro de palco. Montou o seu palco dentro do nosso corpo e o nosso corpo sabe para onde vai. Por essa razão conseguimos intuir que sempre lá esteve, despertada de forma inesperada por uma imagem oferecida que nos mostra toda a sua intensidade e significado. Havia algo de fundamental naquele movimento de degradação, que provavelmente funcionou como uma metáfora diferente para cada elemento do público, mas que era comum a todos os que vivemos no interior de uma experiência humana. Por isso, dentro dessa familiaridade absoluta, esse movimento interior catalisado pelo que estávamos a ver aumentou a sua intensidade e começou a tornar-se visível. Todos estávamos sentados naquela paragem, imóveis, impotentes, à espera que aquela ruína finalmente assumisse a sua forma plena. Tal como a estrutura de cartão também o público começou a ceder. Na lentidão e na subtileza, não tivemos, paradoxalmente, tempo para nos preparar e por isso fiz todo o esforço para que as minhas emoções não fossem demasiado evidentes; e por isso, uma senhora que se sentava ao meu lado, uma perfeita desconhecida, chorava inconsolavelmente. O corpo de Francisco Camacho no entanto mantém-se fixo e o seu olhar na direcção do público mantém-se imperturbável. Parecia uma estranha inversão na medida em que sendo ele o intérprete, a intensidade da emoção deveria ser visível nele e por consequência em nós num orgânico efeito especular. Mas de alguma forma nós passámos a ser a face expressiva do que estava a acontecer em palco. O efeito especular tinha uma natureza diferente, profunda e talvez algo inédita: as múltiplas faces do público refletiam o interior do intérprete. A aparente neutralidade de Francisco Camacho permitia que essas variadas explosões de emoção fragmentadas por toda a plateia fossem um prolongamento do seu corpo. O seu corpo chora mas as lágrimas acontecem nos nossos olhos. Este limitava-se a estar lá, fazendo o trabalho de tornar visível a passagem do tempo, a figura do desmoronar, a fragilidade de um corpo cuja única impossibilidade é fugir à captura da complexidade da vida. Tornar esse subtexto acessível a todos mantendo a imobilidade e o silêncio só pode ser feito através de um corpo profundamente trabalhado e sensível. Apenas um corpo feito de uma prática

permanente permite uma permeabilidade que quase o torna transparente. Porque apenas um corpo que conhece o seu lugar no mundo tem a capacidade de ir para além desse lugar. É um corpo cujos dias são passados a aprimorar essa consciência do corpo à qual se refere Manuel Sérgio (1994) citando Lino Castellani Filho dizendo que

é a sua compreensão a respeito dos signos tatuados no seu corpo, pelos aspectos socioculturais de momentos históricos determinados. É fazê-lo sabedor de que o seu corpo sempre estará expressando o discurso hegemónico de uma época e que a compreensão do significado desse discurso, bem como os seus determinantes, é condição para que ele possa vir a participar do processo de construção do seu tempo e, por conseguinte, da elaboração dos signos a serem gravados no seu corpo. (p.55)

Assim, ser conhecedor do corpo-próprio implica ser um conhecedor das complexidades de um mundo que interfere nesse corpo. Que o marca na sua atualidade impermanente de modo a conferir-lhe um sentido de pertença a prazo. Compreender os discursos do mundo e seus opostos, compreender as marcas imprimidas no corpo e seus significados é constituir a possibilidade essencial de chegar ao mundo e produzir mundo. O palco de *Blessed* é esse outro mundo gerado a partir do seu paralelo encaixado na realidade. O corpo de Francisco Camacho é o centro de uma verdadeira consciência do corpo, perfeitamente situado no mundo e vice-versa, em que o mundo está quase perfeitamente cartografado no seu corpo. É desse modo que compreende as marcas e seus significados nos corpos dos outros. Nesta condição de corpo consciente participa, repetindo as palavras de Castellani Filho, “do processo de construção do seu tempo e por conseguinte, da elaboração de signos a serem gravados no seu corpo” (Ibidem), sendo neste mesmo processo que se constrói o subtexto de *Blessed*. Uma qualidade de energia chegou a nós produzida por um movimento interior suficientemente potente e atualizado que foi naturalmente produtora de significado. Aquele partilhava as suas marcas e ao fazê-lo atualizava as nossas, dava-lhes existência e consistência. Tornava-as visíveis para todos mas apenas ao alcance da subjetividade de cada um, apenas à distância de um abaixo da pele. Uma proximidade que muitas vezes retira do nosso alcance o que precisamos de ver e por isso precisamos de as colocar à distância e observá-las a partir de um outro sítio. A plateia foi a distância, o corpo de Francisco Camacho esse outro

sítio. Um corpo que vê mais, que sabe mais, que compreende mais e por isso mais dentro do mundo, e por isso mais fora do mundo por que é a compreensão que o liberta. A realidade abre-se para um corpo atual. Na sua atualidade somos atualizados. Trazidos de volta para o mundo, reunimo-nos temporariamente ao seu fluxo, à sua simultaneidade, e acompanhamos a interioridade de um corpo que revela sentidos e sentir. E porque há sempre algo de atávico e desatualizado nos corpos, como refere José Gil³, reagimos ao choque de sermos recuperados, desfazemo-nos na emoção do reconhecimento de que as nossas marcas são as marcas dos outros. Ou que os outros também têm a nossas marcas. Que todos temos as marcas do mundo. Que partilhamos uma experiência e que não estamos hermeticamente isolados como aquele corpo em palco. Sozinho para que possamos transcender a solidão, atualizado para que possamos transcender o agora.

Relembrar estes espetáculos serve essencialmente para evidenciar o que fui descobrindo enquanto espectador e que me permitiu, gradualmente, perceber melhor em diferentes momentos do meu descaminho a direção a tomar enquanto intérprete. No entanto é possível dizer que sou um somatório de todas estas influências. São a marca de um percurso que permite situar os meus valores enquanto intérprete e estabelecer a importância que o corpo tem num processo que está em grande parte dependente dele. Intérprete também, tal como é definido por Louppe como aquele que «traduz», ou, recorrendo a Emmanuelle Huynh (como citada por Louppe, 2012, p.142) como aquele “que viaja «entre».” Ora, para poder ser um «tradutor» competente, um bailarino tem que ser mais do que um especialista do movimento. Exige dele, uma componente mais mundana, um corpo que partilhe o tempo do seu público, que perceba as suas vicissitudes e desse modo consiga também ir para além dele sendo desse modo um corpo necessariamente produtivo porque criador não se limitando a ser apenas um reflexo direto da realidade. Mais do que um produtor de formas o intérprete é um tradutor das proto ideias, conceitos, intenções, das dúvidas do coreógrafo o que está diretamente implicado a uma autonomia e uma procura da subjetividade do mesmo intérprete e por isso cada movimento é uma representação que vai para além de uma configuração ordenada pelos contornos do corpo. Tal como já foi também referido

³ “Todos os corpos são constituídos por inumeráveis estratos de tempo. Todos os corpos são em certo sentido, datados, pertencendo a outras épocas que transportam com eles no seu presente. Todos os corpos são parcialmente inactuais.” (Gil, 2001, p.193)

anteriormente é fundamental uma consciência do corpo que lhe permita compreender e situar a sua posição do mundo para que possa exercer essa autonomia. Para isso é preciso viver no mundo, e na medida do possível, compreendê-lo para se poder falar sobre ele ou para sobre ele se desenvolver uma perspectiva e um discurso que se reconhece temporário. Em relação a esta perspectiva podemos dar o exemplo do coreógrafo francês Jean -Marc Matos (1989) quando este diz

que pour être chorégraphe il faut avoir un vision du monde, il faut avoir un certain passé d'expériences émotionnelles, politiques de tout ordre. Toutes ces expériences s'accumulent avec la part d'imagination à la tentative de formuler, d'exprimer et donc aussi de communiquer la complexité du monde d'aujourd'hui. (p.193)

Matos fala de um movimento duplo e simultâneo que remete para um conhecimento desenvolvido a partir da nossa intimidade em diálogo permanente com o que está na sua periferia e que contribuem para uma percepção contínua do mundo. No entanto mesmo não conseguindo a abarcar a sua complexidade e nessa medida, estando condicionados na habilidade de o compreender, podemos sempre garantir uma atenção consciente ao facto de em determinado momento não o conseguirmos fazer. Nesse processo podemos formar questões que nos ajudem a explorar as nossas dúvidas e desse modo tentar avançar no conhecimento do mundo. Ser intérprete é o mesmo exercício, sempre ligado a uma subjetividade essencial que possa expandir as possibilidades das ideias do coreógrafo. Um corpo assim tem que estar completamente ligado a si próprio e desse modo mais preparado para se ligar aos outros corpos reflectindo o processo de osmose decrito por Gil. Mesmo não compreendendo e não agarrando a sua finalidade, a qualidade de projeto é sempre a sua característica mais fundamental. Este carácter exploratório exige assim corpos que não estejam fechados em si próprios mas cujo condicionamento é feito no sentido de quebrar qualquer condicionamento. Um processo diário feito através de diversas técnicas de corpo que permitam, cada uma à sua maneira, aprofundar e multiplicar as suas possibilidades. É Montero (como citada por Ravn, 2017, p.59) que nos diz que

the unexamined moving body will simply not be worth moving. Professional dancers present a domain of practices in which the potentials of the body are

constantly questioned and explored, not only to optimize their performance, but also to be able to change their way of moving according to the different aesthetic and expressive demands characterizing the performances of which they are part.

Não há limites para o que um intérprete possa fazer de modo a conseguir estar mais apto para navegar na sua profissão. Ser intérprete é uma tentativa permanente de atualização que coincida com a realidade e que posteriormente de alguma forma a possa superar. Sem essa atualização não há nada para superar, não há nada para dizer, nada para pensar, nada para interpretar, nada para desejar, nada para dançar. Não existe projeto apenas dogma. Não existe movimento, apenas estagnação. Não existe devir, apenas repetição.

O corpo e o movimento é o que me aproxima desse real que de alguma forma todos ansiamos mas do qual não conhecemos o acesso. Porque é esse mais, é essa outra coisa, esse diferente, que abre o desejo para dançar e ver outro corpo dançar. Porque sei que se for feito com o máximo de entrega e generosidade um outro mundo é deslocado para o mundo, tal como acontece em *Quarttet* e em *Blessed*. Assim, quando Louppe (2012) afirma que “ser bailarino é escolher o corpo e movimento do corpo como campo de relação com o mundo, com o instrumento de saber, de pensamento e de expressão” (p.69) apenas tenho dúvidas em relação à palavra escolha. Nem sempre estou certo de que após uma experiência fundadora que conduz a alterações essenciais no modo como experienciamos o mundo continuamos a ter escolha. Quanto muito vamos resistindo até fazermos o inevitável. No meu caso essa resistência foi diminuindo na mesma medida que a dança foi ocupando mais espaço na minha vida, até a minha vida ser só dança mas nunca separada da vida. Nesse processo o meu corpo também foi mudando, foi sendo construído e reconstruído vezes sem conta, navegando na perspectiva histórica e conceptual de uma dança contemporânea que resiste à especialização. Foi sendo afinado para que pudesse corresponder a uma ideia de versatilidade fundamental exigida por um corpo formado através da dança contemporânea. Um corpo que ao habitar o devir foi aprendendo que se pode multiplicar e em simultâneo aproximar-se mais de si próprio. Um corpo que finalmente culminou no corpo de SIMO, o terceiro capítulo desta tese, e a partir do qual se desdobraram todos os outros elementos da performance.

O espaço é um desses elementos, uma componente fundamental do projecto na medida em que se reveste de propriedades que redefinem a percepção do corpo e depois do dinheiro. Assim, no segundo capítulo da tese, é feita uma descrição de como esse espaço é constituído fazendo uso de uma acção que se manifesta num limpar o chão no seu interior e que tem Lee Mingwei (Lane216East, 2017) como principal referência artística e conceptual. Esta acção tem como função simbólica revelar um vazio sempre presente onde todas as formas são possíveis. Considerando que o contexto é sempre urbano, o termo espaço vazio cunhado por Peter Brook que necessariamente o remete para as artes cénicas, encontra o seu paralelo no conceito de *terrain vague* descrito por Solà-Morales (1995). Será uma caracterização mais aproximada de um lugar que temporariamente enquadra a função de um corpo e dos objectos que o atravessam. Uma vez no interior do espaço de SIMO cujas coordenadas são determinadas pelas referências portáteis de quatro tapetes, corpo e dinheiro participam da mesma indeterminação nessa medida multiplicam-se nas suas possibilidades. Especificamente o dinheiro, quando em contacto com o espaço de SIMO assume a sua natureza fundamental que se manifesta no seu carácter informe. Um conceito aberto que tem assim o potencial de continuar a ser desenvolvido e questionado.

Assim, todo o primeiro capítulo é dedicado à temática do dinheiro sustentado na premissa de que a grande questão “o que é o dinheiro?” não tem uma resposta definitiva e pode ser estudada partindo de perspetivas diversas. Assim, apesar de a maioria das nossas interações quotidianas solicitar a sua presença directa ou indirectamente, da sua matéria se manter sempre muito perto dos nossos corpos e de todos os dias cada um de nós tomar decisões de natureza económica, organizando-se em função dessas decisões, provavelmente nunca nos verdadeiramente perguntamos o que é o dinheiro. Sendo fundamentalmente uma substância de acção, conseguimos navegar no mundo fazendo usos das suas qualidades e quantidades. O mesmo mundo vai funcionando porque conseguimos mais ou menos concordar e entender o seu enquadramento enquanto tecnologia económica e social. Com toda a prática que adquirimos a manobrar esta ferramenta que provavelmente excede as míticas 10000 horas necessárias para se ser um especialista, em momento algum sentimos a necessidade de discriminar as suas propriedades. O que tínhamos a aprender já está completamente incorporado e automatizado e por isso não precisamos de ser atrapalhados com informação que pensamos não ser relevante e por isso nada acrescenta ao que já fazemos. Aquilo que

aprendemos está aprendido e limitamo-nos a coloca-lo em prática: toma lá-dá cá; dá cá-toma lá a que se acrescenta o clássico dá cá-dá-cá. Como bailarino sei o que é aprender múltiplos movimentos até à sua total automatização de modo a que se possam trabalhar outras componentes que preenchem e enriquecem o significado do que foi aprendido. Nessa medida há sempre mais qualquer coisa em que pensar porque cada movimento é sempre mais do que um movimento o que nos leva sempre a perguntar o que é esse mais mantendo presente o sentido de ampliar a experiência da nossa interpretação. A nossa relação com o dinheiro não é diferente da relação de um bailarino com o movimento uma vez que ambas participam e conduzem a uma experiência do mundo. No entanto a nossa percepção colectiva, disseminada pelo discurso económico, reflecte sempre a ideia de que o dinheiro não é coisas mas apenas faz coisas. Isto ajuda a uma certa automatização das nossas acções enquanto nos convence que já aprendemos tudo o que há para aprender. A próxima acção será sempre uma nova repetição. Pagamos, somos pagos; compramos, somos comprados; poupamos, nem sempre somos poupados. O que fica de fora é uma reflexão da nossa experiência do dinheiro que nos permitiria chegar a uma perspectiva alargada sobre a essência da sua função participando da discussão que divide a sua fenomenologia da sua ontologia. Já vimos que um movimento para ser tudo o que um movimento precisa de ser é imprescindível atribuir-lhe uma atenção e uma intensidade que o caracterize para além da sua manifestação física e cinestésica. Para que o dinheiro seja tudo o que o dinheiro é precisa igualmente uma atenção que o recoloque em relação directa com a nossa percepção e não apenas com uma acção há muito automatizada. Sabemos que não somos especialistas em dinheiro mas apesar de tudo talvez saibamos alguma coisa sobre dinheiro. Não dominamos a sua componente técnica mas temos a tal larga experiência incorporada que abre uma percepção subjetiva sobre um instrumento que está presente nas nossas vidas desde sempre. O dinheiro é tempo, vida e experiências acumuladas que gradualmente nos informam sobre a multiplicidade da sua natureza o que imediatamente permite dizer que todos temos alguma coisa a dizer sobre o tema porque todos, cada um à sua maneira, com mais ou menos zonas comuns, tem uma vida directamente ligada ao jogo económico. Mais do que um qualquer especialista a falar de taxas de juro, inflação, dívida pública e tudo o resto que seca toda a nossa relação com o mundo e nos atribui um certificado de incompetência sobre os mistérios sagrados da “ciência” económica, será relevante ouvir, como Viviane Zelizer (1997) já fez, quem todos os dias circula fora das

abstrações dos gráficos e das percentagens. Aqueles cuja experiência do dinheiro provavelmente nunca será expressa no jargão complexo do circuito económico ou até sociológico mas que não deixa de ser uma expressão da economia. Possivelmente da verdadeira economia.

Ironically, popular conceptions of money seem to be wiser than academic sociology. In their everyday existence, people understand that money is not really *fungible*, that despite the anonymity of dollar bills, not all dollars are equal or interchangeable. We routinely assign different meanings and separate uses to particular monies. (Zelizer, 1997, p.5)

Nessa medida, aquilo que poderemos chamar uma linguagem expandida da economia poderá ter uma maior probabilidade de dizer coisas mais profundas e próximas de uma realidade que se sabe ser menos abstrata e por isso mais humana em toda a sua cada vez mais crescente complexidade. Cada um de nós é a economia, mais exatamente o seu coração, os seus pulmões, pernas e braços. Somos um corpo económico, como vamos ver através de Agamben (2009), feito à medida das necessidades de um ajustamento eclesiástico parente do processo cartesiano, e dessa forma separado da sua mente. O resultado é uma economia onde o dinheiro está desligado das nossas experiências, emoções e percepções apenas relevantes para o processo económico enquanto comodidades transacionáveis. Servem para fazer dinheiro e não para falar sobre dinheiro. A economia, enquanto disciplina, parece muitas vezes um universo à parte, uma mente com ideias próprias e as melhores ideias sobre o que é melhor para o corpo, mesmo quando este aparenta estar desconfortável. Se existe uma frase muito usada entre os bailarinos essa frase é, “tens que ouvir o teu corpo.” (Bailarinos do Mundo, [princípio dos tempos] dias de hoje e do futuro enquanto tiverem corpo, p.∞). E esta não é uma frase de sentido único. Depende do contexto em que é proferida e por isso o corpo pode estar a dizer que está cansado, ou que se lembra daquilo que a cabeça não se lembra, ou que sabe aquilo que a cabeça não sabe, ou intui aquilo que a cabeça não intui, ou pensa com uma qualidade que a cabeça não pensa. Na verdade, em determinados momentos a cabeça só atrapalha. Por vezes é preciso deixar o corpo assumir o comando. Mas isto requer um treino que vai sendo feito ao longo dos anos e que apura essa sensibilidade.

Em relação ao dinheiro essa sensibilidade parece estar adormecida na medida de uma separação que sobrevaloriza o aspeto racional do dinheiro dando menos relevância à sua componente relacional como veremos com autores como a já referida Viviane Zelizer e todos aqueles que seguiram o seu pensamento. Qualquer um de nós, enquanto não economistas que vivem da, para e com a economia, enquanto corpo de uma mente focada na abstração dos números e dos gráficos, lembramos coisas que a mente não se lembra, sentimos coisas que a mente não reconhece, reparamos em coisas que a mente não repara, pensamos de uma maneira que a mente não valida. Nessa medida não é que não saibamos nada sobre economia mas temos uma perspectiva influenciada pelo lugar a partir do qual a vivemos e que por vezes pode não corresponder ao que os gráficos mostram. Suponho que a nossa perspectiva será sempre localizada da qual, no entanto, se constroi a legitimidade para falar sobre aquilo que não sabemos mas que sentimos todos os dias. As questões que se colocam a partir daqui é que lugares sustentam essa conversa e por onde essa conversa deve começar. Começa a ser insuficiente dizer apenas que o dinheiro é também a sua dimensão humana com todas as implicações que essa afirmação traduz. Se vivemos num mundo em que a figura da transação prevalece e o dinheiro, como observa Michael Sandel (2015), se vai expandindo para outras esferas da nossa vida onde antes estava ausente temos que ter a capacidade de isolar a nossa experiência do dinheiro daquela que é ocupada pela transação para que seja realmente possível avaliar a mesma experiência. Estar na experiência não é a mesma coisa que falar sobre a experiência, o que exige um certo distanciamento sobre o experienciado. Misturada com o dinheiro e com a transação é difícil distinguir se a experiência acontece em virtude de um agenciamento individual ou é um produto redimível numa outra experiência justificada apenas pela sua dimensão económica. Dizer isto é saber que no século XXI somos um produto aprimorado pelas redes sociais sobre o qual têm um poder extractivo para que nos possam vender a nós próprios. Assim, abordar as nossas experiências a partir da dinâmica económica será enquadrá-las na dimensão da mercadoria. Esta tem sempre o potencial de ser trocada por outra mercadoria que esteja mais de acordo com o queremos ou deveremos sentir numa complexa versão secularizada de uma outra “economia que trocava prazeres pela salvação” (Bragança de Miranda, 2012, p.163). No mundo contemporâneo, a nossa ansiedade pode ser um produto que trocamos por algo parecido com serenidade, a dignidade pode ser um produto que trocamos por algo parecido com aprovação, o medo pode ser um produto

que trocamos por algo parecido com segurança, o nosso tempo pode ser um produto que trocamos por algo parecido com mais tempo. São outros tipos de salvação mas não deixam de ser salvação. Interessa no entanto assinalar que não há nenhum juízo de valor relativamente a este processo. Faço apenas uma observação que pode estar sempre sujeita a crítica e que nessa medida se assume como completamente subjetiva. Assim, a haver algum tipo de aproximação à verdade, a partir do momento em que trocamos uma experiência por outra, uma emoção por outra, deixando que o mercado determine que experiências e emoções melhor sublimam e compensam a transação estamos a afastar-nos do que interessa e pode ser valioso para iniciar uma conversa integrada. Se aquilo que sentimos pode ser modificado por um gesto do mercado existe algo de artificial no modo como vivemos, onde muitas vezes o simulacro parece prevalecer. Sairmos desta dinâmica implica conseguirmos dar o mítico passo atrás e encontrar um lugar onde possamos observar e pensar como o dinheiro participa nas nossas vidas. Esse lugar já existe há muito tempo, e embora não seja perfeito, está perfeitamente identificado pela imensa capacidade que tem para falar de todas as coisas do mundo.

Num misto sempre variável entre a sua autonomia e a sua relação com a vida a arte contemporânea abre um espaço infinito que permite a qualquer obra concretizar todo o seu potencial. Por vezes uma obra apenas faz sentido enquanto isolada do quotidiano mas participando dele apenas com a sua presença. Outras obras são feitas para desaparecer no nosso quotidiano, fazendo parte dele, entrando na sua dinâmica. Outras ainda situam-se entre estes dois polos em vários graus. Nessa medida a arte pode ser um espaço onde entramos diretamente na vida mas também onde nos isolamos para garantir um desejado distanciamento. Este último é particularmente importante quando o tema é dinheiro considerando a sua sempre complexa relação com a arte. Se já vimos que a experiência pode servir para fazer dinheiro mas nem sempre serve para falar sobre dinheiro, quando enquadrado no universo da arte não corre o mesmo risco considerando que sempre soube juntar as duas coisas: faz dinheiro quando fala sobre dinheiro. Grant Kester (2019) assinala esta questão quando diz sobre as exposições internacionais e bienais que “na maior parte dos casos, simplesmente permitem aos artistas fazerem críticas incendiárias ao capitalismo, ao mesmo tempo que asseguram uma confortável continuidade dos hábitos de investimento do 1% a quem vendem as suas obras” (p.78). Este é um produto que se tornou atrativo no mercado da arte que como Katy Siegel (2004) afirma “in a strange way, what the market itself wants, and buys, is art that

appears critical of capitalism” (p.192) em que tal como Rainar Ganahl (como citado em Siegel & Mattick, 2004, p.193) também me sinto tentado a colocar o ênfase na palavra “appears”. Quando a crítica é passível de ser commodificada por aqueles que são criticados deixa de ser uma crítica porque significa apenas fazer uso do lado B das coisas para que se possa participar do lado A. Fazer obras sobre dinheiro, onde a maioria se concentra num pendor crítico e subversivo parece apenas reforçar o poder do mercado na sua capacidade em absorver as mesmas obras enquanto mercadorias e onde os exemplos são múltiplos. A crítica e a subversão esbatem-se porque a tentativa de choque pode ser apenas uma extravagância do momento. Fazer dinheiro com obras sobre dinheiro tem sempre algo de discutível e nunca perderá a sua aura paradoxal, por mais ironia, humor ou provocação que possam estar ligadas a essa associação. De qualquer modo a arte continua a ser um lugar onde é possível ampliar esta discussão e um lugar onde todos os tipos de experiências podem ser feitos levando sempre em consideração as palavras de Rainar Ganahl (como citado em Siegel & Mattick, 2004, p.193) quando diz que uma vez fora dos interesses da política e das corporações “the field of art is a last wonderful (and endangered) domain where aesthetic, social, and intellectual practices compete without direct coercion and violence.” O laboratório da arte enquanto centro de uma prática exploratória é o lugar que interessa ao desenvolvimento desta tese e respetiva aproximação ao tema sobre dinheiro.

A experiência de que falávamos anteriormente é uma conversa que só pode ser desdobrada através da experimentação exactamente porque a estranheza do dinheiro reside no facto de ser um processo de diálogo em desenvolvimento contínuo. Uma parte do que o dinheiro é só se define no momento em que esse diálogo acontece o que quer dizer que está inscrita na própria natureza do dinheiro uma indefinição que só é ultrapassada no momento em que o diálogo se efetiva. Esta ideia será confirmada com autores como Nigel Dodd (2017) e Christine Desan (2017) que descrevem respectivamente o dinheiro enquanto processo e enquanto projeto na medida em que está sempre dependente de exercícios de engenharia. Como tal, o dinheiro vai mudando, ou melhor, vai sendo mudado em função de uma qualidade de diálogo que define o que aparece e o que desaparece, o que deve ser visível e o que deve ser invisível, que por sua vez é sempre variável no tempo, específico ao contexto e dependente da situação. O que está implícito nestas observações é a revelação de que o dinheiro não é sempre igual cujo valor impresso não garante a sua fungibilidade. Por outro lado destaca a

possibilidade de integrar a agência de cada um de nós na persecução desse trabalho de construir o dinheiro. O economista Félix Martin (2013) no final de um longo livro sobre dinheiro chega ao último capítulo dizendo que o dinheiro é tudo aquilo que cada um de nós quer que seja (p.393). O espanto de uma afirmação destas reside provavelmente no facto de nunca nos termos colocado na posição de quem pode reavaliar não só o que o dinheiro é mas também o que pode ser, possivelmente porque nunca o identificamos como um problema. Se o fizemos achamos que não pertencia ao nosso domínio de competências. A economia enquanto disciplina terá com toda a legitimidade um lugar privilegiado nesta discussão. No entanto é igualmente importante que um número cada vez mais alargado de pessoas tome consciência da sua relevância fazendo parte de uma conversa que pretende fazer uma aproximação à essência do dinheiro enquanto trabalho em processo e que nessa medida solicita uma componente mais participativa.

O quarto capítulo e último capítulo da tese aborda a componente participativa do projecto fazendo uso de ferramentas de carácter artístico que pretendem explorar o significado do dinheiro enquanto processo. Reutilizando e invertendo o argumento de Saskia Sassen (2015) que descreve o dinheiro como sendo potencialmente uma ferramenta extractiva, o propósito desta fase da performance é investigar uma prática suficientemente eficiente para se extrair do dinheiro outras concepções para além das conhecidas descrições que o caracterizam como uma unidade de conta, um modo de pagar e trocar coisas agora e no futuro e um modo de conservar valor. Arte e dinheiro têm uma afinidade que permite criar uma quase perfeita sinergia e nessa medida será apenas necessário criar as condições para que o diálogo entre ambas produza outros conteúdos. Como já referi em tese de mestrado fazendo uso do conceito de *gestalt* de Carl Einstein (2004) a arte tem como premissa resistir a definições cristalizadas, estimulando e vincando a sua natureza exploratória e em processo de pensamento enquanto o dinheiro é essencialmente um conceito informe, tal como Simmel (2004) já nos disse há mais de um século, e nessa medida também em processo exploratório. A arte pode tentar libertar essas formas ampliando a percepção sobre um conceito que está em vias de se tornar apenas uma ideia simultaneamente encerrada e libertada no espaço digital.

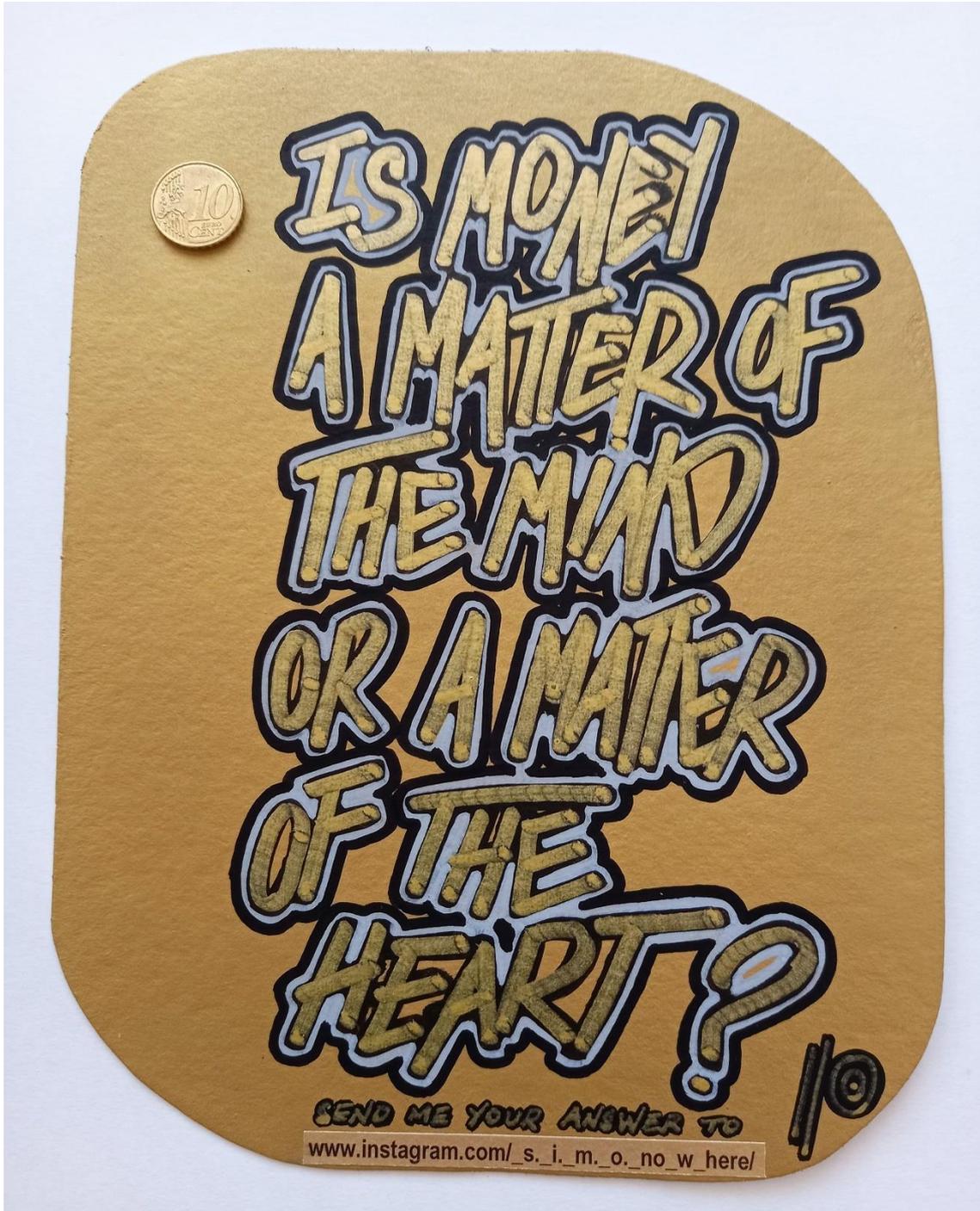
No âmbito do projecto SIMO, a proposta reside na ideia muito simples de que o sentido de agência também pode ser exercitado quando problematizamos qualquer coisa sem que necessariamente se expressem acções concretas. Perguntar, enquanto estratégia

fundamental para a performance, é uma maneira de colocar o dinheiro num outro espaço de percepção para além daquele que usamos todos os dias para garantir que o conseguimos usar. Toda a estrutura participativa do projecto está assente no pressuposto de que perguntar é a via para recolocarmos a atenção sobre um conceito que achamos ser suficientemente simples mas que afinal parece ser algo mais. Por isso podemos pensar todos em conjunto, tentando descobrir no interior de nós próprios se aquilo que achamos que sabemos sobre dinheiro é aquilo que verdadeiramente sabemos. Se nos perguntarem o que é o dinheiro possivelmente ficaremos engasgados com a dimensão da pergunta e confirmaremos o preconceito de que o tema está apenas ao alcance dos predestinados. O contrário também pode acontecer em que daremos uma resposta rápida mas genérica e pré-fabricada. No entanto, se fizermos perguntas sobre dinheiro que sejam inesperadas e caiam fora do padrão a que estamos acostumados abrir-se-á a possibilidade de estimular outras respostas. Isto quer dizer que outras respostas poderão estar dentro de nós e que possivelmente sabemos coisas sobre dinheiro que não sabíamos que sabíamos porque achávamos que não se relacionavam com dinheiro. Max Haiven (2018) diz-nos que tudo o que dinheiro é já está encriptado no seu interior e por isso apenas precisa de ser libertado. Mas e se o que o dinheiro é não está encriptado no interior do dinheiro mas interior de cada um de nós? Na verdade só isso parece fazer sentido já que não há nada que possamos perguntar ao dinheiro mas há tudo o que podemos perguntar a cada um de nós. Se há algo que precisa de ser libertado então façamos perguntas até percebermos o que esse algo é. Is Money.....?

1º Capitulo: Dinheiro

Figura 1

Is money a matter of the mind or a matter of the heart?



“Dinheiro? O que é dinheiro?” (Heinlein, 1984, p.22)

Dinheiro n.m. 1 qualquer moeda de metal ou papel que representa um valor fixado por lei 2 valor representativo de qualquer quantia 3 numerário; quantia 4 riqueza; posses; [coloq.] ~ **como milho** muito dinheiro; [pop.] ~ **de sardinhas** pequenas quantias que se vão recebendo por conta de quantia maior, sujeitas a serem gastas facilmente (Do lat. denariu-, «moeda de prata que valia dez asses»)” (Dicionários Editora, 2013, p.539)

Numa entrevista de Pierre Cabanne (1971) a Marcel Duchamp em determinado momento, a propósito da palavra inteligência, o último afirma que “there is something like an explosion in the meaning of certain words: they have a greater value than their meaning in the dictionary” (p.16). Cabanne acabara de perguntar o que era inteligência para Duchamp no seguimento da descrição de uma afirmação de André Breton que considerava o mesmo Duchamp o homem mais inteligente do século XX. Duchamp respondeu⁴ e terminou dizendo que “Breton and I are men of the same order – we share a community of vision, which is why I think I understand his idea of intelligence: enlarged, drawn out, extended, inflated if you wish” (Cabanne, 1971, p.16). Duchamp abstém-se de definir inteligência descrevendo-a como algo que em primeiro lugar é penetrante, que descobre a abertura das coisas e entra diretamente dentro delas. Um acesso que é já em si um impulso inicial para as começar a compreender. A inteligência como uma espécie de substância que se lança sobre tudo o que é difícil de perceber, que é aparentemente fechado e que consegue sondar as suas reentrâncias. Compreender é conseguir localizar e passar para o lado de dentro das coisas sendo neste mesmo movimento que se expandem e que adquirem verdadeira complexidade. Talvez porque só a partir de uma inteligência expandida, difusa, seja possível tornar visível a multiplicidade dos seus significados. De alguma forma Duchamp sugere que a inteligência não é uma quantidade é uma qualidade que se espalha sobre as coisas e altera o modo como olhamos para elas. Numa “comunidade de visão” a inteligência é a tentativa permanente de ter uma percepção alargada, é um movimento dinâmico do

⁴“Cabanne: André Breton said that you were the most intelligent man of the twentieth century. To you what is intelligence?”

Duchamp: That’s exactly what I was going to ask you! The word “intelligence” is the most elastic one can invent. There is a logical or Cartesian form of intelligence, but I think Breton meant to say something else. He envisaged, from the surrealist point of view, a freer form of the problem; for him, intelligence was in some way the penetration of what the average normal man finds incomprehensible or difficult to understand.” (Cabanne, 1971, p.16)

olhar que vai tornando visíveis as diferentes perspectivas que se lhe apresentam. E assim vamos percebendo a razão pela qual Duchamp não entende inteligência como um conceito estático mas como um conceito elástico, deslocando-o até se tornar irreconhecível. Quando os conceitos explodem, alteram a sua configuração inicial, reeditam-se e transformam-se. Duchamp fala de olhar, de percepção e de um movimento que é feito sucessivamente entre uma localização e uma deslocalização, entre uma aproximação e uma expansão. Fala de uma qualidade de olhar, permanentemente distendido, insuflado, expandido e que só esta qualidade de olhar permite começar a tentar abarcar a totalidade das coisas, tanto no sentido do seu interior com no sentido da sua periferia.

O dinheiro é outro desses conceitos que tem um carácter explosivo que tal como a inteligência de Duchamp, tem um valor mais alargado que a sua descrição num dicionário. Por essa razão, talvez necessite de uma concepção de inteligência alargada de modo a que possamos começar a abarcar a sua complexidade. Porque sobre o dinheiro pende o mesmo problema de definição, talvez a única maneira de o abordar passe pela possibilidade de nos orientarmos a partir de uma perspectiva abrangente, com capacidade de extração, expandida, inflacionada em contraste com uma passagem do dicionário que pela sua parcimónia falha completamente a sua tarefa. Não apenas isso mas como Valentine Michael Smith, a personagem criada por Heinlein (1984), no seu período de aprendizagem dos costumes terrestres em que memorizava as palavras do dicionário sem as perceber verdadeiramente, nós fazemos exactamente a mesma coisa com o dinheiro. A grande diferença é que o homem de Marte inevitavelmente compreende que não compreende, groca que não groca porque tudo à sua volta é novidade. Usar as palavras do dicionário é um desafio que o confronta com a dúvida da sua correcta compreensão e utilização. No nosso caso o hábito foi informando o modo desatento como lidamos com o dinheiro cuja consequência mais imediata é não nos perguntarmos em momento algum o que é exactamente. Já ouvimos a palavra tantas vezes, está de tal maneira interiorizado nas nossas ações e conversas quotidianas que fazer a pergunta que Valentine Michael Smith faz teria o potencial de nos remeter ao ridículo. “*Dinheiro? O que é dinheiro?*” Assim memorizámos a palavra pensando que sabemos o que está subjacente ao seu conceito. Nunca a pusemos em causa possivelmente por ser demasiado familiar. Temos quase todos seguramente uma perspectiva muito genérica que julgamos ser suficiente mas que apenas se resolve no

oposto de um entendimento profundo e completo. Por sua vez o dicionário, como já vimos, oferece uma definição de tal maneira reduzida e redutora que seria mais eficiente se a palavra aparecesse completamente isolada, sem absolutamente nada que a seguisse.⁵ A sua híper simplificação descreve um conceito que não corresponde à relação quotidiana que temos com o dinheiro a qual é fragmentada, múltipla e difícil de capturar. Deste modo insinua-se a possibilidade de contrariar a sua resistência de modo a ampliar o dinheiro para além do seu movimento utilitário de todos os dias, fraturando a sua integridade unidimensional aparentemente inquestionável. A única forma de confirmar que o valor do dinheiro poderá ir para além do que o vemos fazer no quotidiano poderá ser participar do seu carácter explosivo e para isso é preciso fazê-lo explodir. A maneira de o fazer é simplesmente perguntar como se fossemos o homem de Marte, herdeiro de uma fortuna imensa e que no entanto nunca tinha ouvido a palavra, muito menos entendê-la. Ou seja, fazer esta exposição inicial serve apenas para chegar a um anti climax expresso num imenso lugar-comum: temos que questionar o dinheiro como se ouvíssemos a palavra pela primeira vez, se isso for de alguma forma possível. Por isso, memorizar a palavra não chega. Será fundamental perguntar a palavra, abrindo-a para um movimento a avaliando se as perguntas que se sucedem à primeira e principal pergunta são boas perguntas. Mas podemos fazer de outra maneira. Em vez começarmos a avançar podemos recuar um pouco, ou seja, perguntar porque é que nos abtemos de fazer a pergunta.

Porque Razão nos Abtemos de Perguntar o que é Dinheiro?

Se existe uma integridade na sua estrutura conceptual, o que mantém a solidez das junções é a aparência da sua participação em processos puramente económicos repletos de modelos e teorias viradas exclusivamente para a quantificação: “money as an intellectual construct remains confined primarily to the economists’ domain-a world in which unfettered individuals behave as rational participants in market transactions, making distinctions only of price and quantity” (Zelizer, 1997, p.4) O economista André Fourçans, embora reconheça que as estruturas conceptuais desenvolvidas pela economia

⁵ Eis o que se propõe para uma próxima edição do dicionário de português:

Dinheiro n.m. 1. A quem procura a definição desta palavra pedimos desculpa mas não fazemos a mínima ideia. Sabemos o mesmo que toda gente e isso não vai mudar muito em breve. Aconselhamos consulta sobre o tema noutros sítios que não aqui. Para efeitos pedagógicos, que é a nossa função, o D é de Dado não é de Dinheiro e como já nos disseram que Deus não joga aos Dados, Dinheiro fica fora desta equação. Sem ofensa ao Sr. Smith. Desde já agradecemos a atenção e mais uma vez pedimos desculpa pelo incómodo. Melhores cumprimentos dos autores desta edição do dicionário.

servem para simplificar a complexidade do mundo defende no entanto que esta é a melhor estratégia para que se possam implementar processos mais funcionais. “Porquê? Porque a «complexidade do mundo» é tal que exige uma representação simplificada, muitas vezes ultrajantemente simplificada, para compreendê-la, mesmo apenas de um modo aproximativo, e porque esta representação simplificada é indispensável para fazê-la agir” (Fourçans, 1997, p.20). A simplificação está assim ao serviço da ação. De resto esta é apenas uma tendência cuja história nos pode remeter, por exemplo, para a estratégia de *zigzag* que esquematizava no Tableau Economique de François Quesnay (Toscano & Kinkle, 2015, Vision and value), os fluxos económicos entre os produtores agrícolas, os mercadores e artesãos e os proprietários de terra do século XVIII. Quesnay (como citado em Toscano & Kinkle, 2015, Vision and value), um dos representantes dos fisiocratas, explicava que “the zigzag, if properly understood, cuts a whole number of details, and brings before your eyes certain closely interwoven ideas which the intellect alone would have a great deal of difficulty in grasping, unravelling and reconciling by the method of discourse.” O argumento de Fourçans assemelha-se ao de Quesnay em que a ideia fundamental que os atravessa expressa a necessidade de uma simplificação que faça uma representação da realidade que seja mais “user friendly”. Nesse sentido a diagramação, a modelização enquanto representações sistemáticas de uma disciplina que se auto denominava como autónoma concorreram para uma descrição cada vez mais abstrata⁶ e mecânica dos seus processos. Outro desses exemplos é dado por Timothy Mitchell (como citado em Toscano & Kinkle, 2015, Vision and value) quando se refere a um modelo mecânico do mercado construído por Irving Fisher em 1892 “consisting in a network of cisterns, levers, pipes, rods, sliding pivots and stoppers through which the flow of water represented the working of the principle of utility” em que o mesmo Fisher argumentava que “the model provided not just a picture of the market but an instrument of investigation, and that the effect of complex variations in the market could be studied by altering the positions of the various stoppers, levers and pivots” (Ibidem). Aqui a simplificação sobre a

⁶ Interessa aqui desenvolver o termo *abstração* que nos vai acompanhar ao longo deste capítulo e nessa medida poderemos recorrer á descrição feita por Fabian Muniesa (2014): “Abstraction as been at the center of many analyses of monetary mediations, mercantile enterprises and capitalistic forms (Maurer 2006). One usual way of phrasing what economizing is about is indeed to say that it is about abstracting, although this act of abstracting is of course not exclusive to economic undertakings. Abstraction here needs to be considered as a verb (a performance) rather than as a noun. Abstraction, or rather to abstract, is an action, an action of transformation and displacement, as in ‘to extract’ or ‘to draw away’ suggested by its etymology: abs (away), trahere (tract). To a large extent, to abstract something is to transport it into a formal calculative space (Callon and Muniesa 2005).” (p.39-40)

representação da realidade do mercado parece ainda mais evidente na medida em que sugere que todos os elementos que compõe a realidade económica estão perfeitamente definidos variando apenas as suas relações. O seu poder investigativo está na possibilidade de trocar as peças de lugar e ver como se comportam como um todo nas novas posições. Isto só seria possível se a economia enquanto disciplina já tivesse dado como fechadas aquelas que são as suas grandes variáveis e que nessa medida todos os problemas seriam resolvidos a partir da reorganização dessas variáveis e da intensidade das suas presenças que poderiam ser quantificadas e objetificadas. A economia ao condensar realidade, espremendo-a para o interior de um diagrama aumenta o perigo de a distorcer. Uma laranja é muito diferente de um sumo de laranja, tal como os seus efeitos. Assim, o problema reconhecido por Fourçans passa por admitir que essa simplificação corre sempre o risco de se tornar simplista porque nesse processo existem elementos que têm que ser voluntariamente colocados do lado de fora do processo. Aqueles elementos que podem ser identificados como menos relevantes para que as coisas se comportem com uma certa previsibilidade. Decidir o que é e não é relevante num sistema onde todas as coisas são interdependentes e por isso se influenciam mutuamente não pode ser feito sem consequências sendo esta uma tendência cada vez mais preponderante com o advento da economia neoclássica, como nos diz Susan Buck-Morss (como citado em Toscano & Kinkle, 2015, Vision and value):

Neoclassical economics is microeconomics. Minimalism is characteristic of its visual display. In the crossing of the supply-demand curve, none of the substantive problems of political economy are resolved, while the social whole simply disappears from sight. Once this happens, critical reflections on the exogenous conditions of a 'given' market situation becomes impossible, and the philosophy of political economy becomes so theoretically impoverished that it can be said to come to an end.

Como já foi referido um processo de simplificação pressupõe um processo de seleção que por sua vez pode favorecer um maior controlo sobre o que queremos simplificar mas ao mesmo tempo pode torna-lo simplista ao ponto de ser irreconhecível. A laranja tem sempre como o seu representante pobre o sumo de laranja ao qual, se ainda tirarmos a polpa, ficamos apenas com açúcar. Na tentativa de tornarmos a nossa vida mais fácil e

evitarmos descascar e mastigar a laranja estamos apenas a tornar a nossa experiência mais pobre e o nosso corpo menos saudável. A economia enquanto disciplina parece estar permanentemente a incorrer nesse risco onde grandes variáveis como a componente social e a componente política parecem ser excedentes que não podem participar da arte do minimalismo económico.⁷ Com essa lógica presente, sempre focada em reduzir a complexidade, poderá ser tentador eliminar aquilo que se comporta de modo mais imprevisível, como o corpo social e fazer prevalecer a elegância dos números. Assim, quando estamos perante uma tendência para a simplificação de que a economia faz prática, duas coisas, pelo menos, podem acontecer: simplificar elementos para que melhor encaixem nos modelos que se querem apresentar ou simplesmente fazê-los desaparecer. O homem pode ser um desses elementos que não sendo eliminado poderá haver sempre a tentação de o simplificar porque apenas um homem simplificado pode ser quantificado.⁸ Se este for em grande medida o espaço mental da economia a realidade será sempre controlada por um conjunto de ferramentas que a tornam artificialmente mais manipulável, facilitando as decisões de como deve ser intervencionada. O dinheiro, como actor principal da ação económica e equivalente universal, também participa desta simplificação virada em absoluto para o fazer. A discussão começa exatamente aqui uma vez que esta é uma noção que vem sendo desconstruída por múltiplos autores para que seja possível abrir a percepção sobre algo que parece ser maior que a sua componente utilitária. Djordjaze e Ferrari (2012) dizem que “money is in fact the basic problem of the entirety of modern economics: it’s the «purloined letter» of our current post-modern societies and stands at the center of every debate, even while remaining nearly invisible, with its true proper nature incomprehensible” (p.103). A natureza a que ambos os autores se referem contraria a propensão para descrever o dinheiro a partir de um enquadramento meramente racional e possivelmente excessivamente simplificado. Tal como Duchamp se abstém de

⁷ Interessante esta metáfora entre a economia e arte. Se muito já se escreveu e discutiu sobre a autonomia da arte no seu conflito permanente na relação com a vida, talvez a economia devesse ser discutida nos mesmos moldes. A economia parece também encontrar-se no domínio da sua autonomia, não se misturando, estranhamente, com a vida. Tudo o que está directamente relacionado com a vida é abstracizado ou deixado de fora. Poderemos então colocar a pergunta: qual a função de uma economia que parece estar acima da vida e que parece não precisar dela para subsistir? Onde é que encaixa uma economia auto-suficiente que é a representação de uma realidade que não existe? Deixo a ressalva de nunca ter a certeza de estar a pensar com clareza e lucidez mas aqui ficam as perguntas

⁸ Deixo no entanto a provocação. Quem disse que os modelos económicos não estão certos? Estamos assim tão cheios de nós próprios, seguros da nossa suposta multiplicidade que achamos que somos mais do que aquilo somos? O que é que nos verdadeiramente incomoda? A possibilidade da economia estar errada ou a possibilidade de que possa estar certa?

conceptualizar inteligência integrada no padrão cartesiano de olhar para o mundo Djordjadze e Ferrari tentam alargar as possibilidades de definição de dinheiro para além da ortodoxia racional da economia argumentando que nem a disciplina que se ocupa do seu fenómeno no mundo consegue capturar com precisão o seu conceito.

Still today, in fact, the science of economics has no clear notion of what money is. We know that there are four definitions or functions of money: a) medium of exchange, b) unit of account, c) store of value, and d) standard of deferred payment. But all of these definitions seem simply to presuppose the existence of that elusive thing to which we refer as «money». They present themselves, finally, as functional definitions, and as such describe the object by way describing its use. They focus more on phenomenology of money than on its ontological definition. (Djordjadze & Ferrari, 2012, p.103)

Deste modo, exactamente porque a ortodoxia da disciplina económica se preocupa fundamentalmente com o dinheiro enquanto fenómeno é que este último resiste, não a ser compreendido de forma mais alargada, mas a ser problematizado de forma mais alargada. A questão principal não passa necessariamente por resolver um ou vários problemas mas em reconhecer que esses problemas são inerentes ao dinheiro. Isto só é possível a partir de uma perspectiva, traduzindo as palavras de Duchamp, mais livre do problema. Parece de alguma forma que é isto que Djordjadze e Ferrari propõem quando apontam para uma componente ontológica do dinheiro que é sempre periférica à sua problematização. No entanto, fazer referência a esta periferia não designa uma característica que não pertence conceptualmente ao dinheiro mas que é simplesmente invisível como explica Althusser (como citado em Pinto, 2012, p.67):

In the development of a theory, the invisible of a visible field is not generally anything whatever outsider and foreign to the visible defined by that field. The invisible is defined by the visible as its invisible, its forbidden vision: the invisible is not therefore simply what is outside the visible (to return to the spacial metaphor), the outer darkness of exclusion – but the inner darkness of exclusion, inside the visible itself because defined by its structure.

Esta descrição de Althusser permite desdobrar uma perspectiva mais fundamental do dinheiro que é intrínseca à sua estrutura enquanto conceito embora permaneça na sombra do que por defeito é a sua figura fenomenológica. O que é visível no dinheiro não é a sua totalidade mas simplesmente aquilo que por um lado conseguimos ver e por outro lado, escolhemos dar a ver. O seu lado invisível não se encontra assim na periferia do seu conceito mas por baixo do seu lado visível, recoberta por uma estrutura que a remete apenas o modo como age no mundo. Mas em que termos é que se pode descrever esse invisível no dinheiro? Heilbroner (1959), referindo-se a Adam Smith, descreve a sua ideia processo económico como “uma dinâmica oculta sob o aspecto superficial das coisas e que puxava o conjunto social como se fosse um gigantesco motor” (p.73) levada pela divisão do trabalho e por uma lógica de auto regulação que acontecia em função do interesse pessoal e da concorrência. O trabalho como mercadoria alienável e o tempo como elemento fundamental na produção da mais valia (capital) eram para Marx as partes escondidas de um sistema que segundo Toscano e Kinkle domina tudo a partir dos seus processos (parte invisível) e não dos seus resultados (parte visível). Contudo o dinheiro não é um sistema mas “plays a very different role in the various economic systems” (Ehrlicher como citado em Beuys, 2012, What is money?) o que nos permite extrapolar que o dinheiro é transversal a todos os sistemas. Deste modo o que aqui é proposto não é fazer um mapeamento cognitivo na linha de Toscano e Kinkle de um sistema que deseja ser um acontecimento sempre a acontecer, infinito no seu desdobramento em todas as direções e que desse modo assume uma escala difícil de abarcar porque exige um quase infinito alargamento da nossa percepção. O foco estará apenas centrado no dinheiro e naquilo que Zelizer considerava invisível: os múltiplos significados que lhe atribuímos individualmente e na extensão das nossas relações.⁹ Esta estratégia exige uma outra abordagem na medida em não exige que a nossa percepção seja capaz de perscrutar uma realidade pré existente mas ao invés, é uma percepção que pode ser permanentemente reconstruída. Esta ideia pode ser confirmada pelo seu percurso histórico considerando que “all through history money has never ceased to evolve” (Ehrlicher como citado em Beuys, 2012, What is money?). Uma das suas principais qualidades manifesta-se na sua capacidade para representar várias coisas em simultâneo sem que a sua essência seja adulterada porque essa é a sua essência. Como comenta François Dagognet (2011), o dinheiro é um super-

⁹ Zelizer, 1997, p.24

objeto “puisque tous les objets dependent de ce médiateur, soit que je puisse les acheter (l’appropriation) soit que je les convoite (la cupidité)” (p.36), uma mercadoria que “est devenu une non-merchandise, celle qui se substitue à toutes les autres” (Dagognet, 2011, p.25), “elle est une chose et elle n’est pas une chose, puisque elle se substitue à tous” (Ibidem, p.46) e deste modo “la subjectivité du désir (ou du refus) l’envahit” (Ibidem, p.25). Poderá assim ser proposto que o dinheiro não é elástico como um sistema, que pressupõe um limite até onde pode ser esticado, mas pelo contrário, como veremos mais à frente é maximamente plástico. *Assim é de sobremaneira importante dizer, considerando o potencial para esta multiplicidade, que não há espaço para qualquer pretensão ideológica, utópica onde qualquer “ismo” poderia apenas parcializar a riqueza do tema. Para que fique claro, o dinheiro não é capitalismo, marxismo, socialismo, fascismo, anarquia ou outras ideologias de que nos possamos lembrar.* “As ideologias mais não são do que imagens controladas. A própria vontade de saber e de dominar as imagens é errada e politicamente perigosa” (Bragança de Miranda, 2012, p.18). Em momento algum se pretende controlar um conceito aberto como o dinheiro porque o que é invisível no dinheiro, para voltarmos à pergunta formulada anteriormente é exactamente o que está fora de controlo, o que resiste à estabilidade, e possivelmente aquilo que fica de fora dos diagramas da economia neoclássica. Fazer uma exploração da componente ontológica do dinheiro pode também ser considerada uma parcialização que no entanto é feita intencionalmente porque possivelmente necessária. No entanto, enquanto exploração é importante que seja feita de uma forma que se compatibilize com a qualidade mais fundamental do dinheiro: a sua abertura. A melhor maneira de o fazer passa por recorrer a uma abordagem artística que tenha sempre como horizonte “a suspensão ou a disrupção¹⁰ de formas habituais de pensamento, o incentivo a uma abertura da nossa vulnerabilidade intersubjectiva, e um reconhecimento da nossa própria agência no momento de criar valores normativos.”

¹⁰ Há um outro lado para esta necessidade de desestabilizar uma ordem estabelecida que Jaya Clara Brekke, ao referir-se a Rancière e à sua definição de política, põe em causa exactamente porque se tornou uma forma de criar outras zonas de controlo que possivelmente em nada diferem daquelas sobre as quais protestam e por isso comenta que “i’m no longer a fan of ‘disruption’. It has been thoroughly coopted for purposes of chasing competitive advantage rather than freeing up new spaces of doing and being. Instead we are constantly disrupted in all kinds of ways whether we like it or not. Preservation seems more radical these days than disruption.” (Brekke, 2018, p.63). Posso dizer que concordo como Bekke até deixar de concordar e que concordo com Kester até deixar de concordar pelas razões que cada um deles defende. Por isso o termo disrupção não parece ser aplicável ao que este projecto se propõe fazer mas algo mais alinhado com uma suspensão momentânea, como Kester faz uso da palavra, daquilo que achamos que conhecemos para que possa ser aberto um espaço para outras interpretações/percepções. Este parece ser o único caminho possível por onde poderemos reavaliar as nossas certezas ou as nossas dúvidas em relação ao que nos rodeia e nos influencia sem que nesse processo haja qualquer tipo de imposição. Apenas deste modo poderemos perceber gradualmente o que pode ser mudado e o que pode e deve ser preservado.

(Kester, 2019 p.82) Deste modo não é por acaso que este capítulo foi iniciado com um artista humano que possivelmente era um extraterreste e que defende uma visão alargada das coisas e dos conceitos e com uma personagem ficcional na forma um extraterreste que era muito humano e via todas as coisas pela primeira vez. O hábito afunilou a nossa percepção para reparar nos resultados operados pelo dinheiro mas existe algo de mais fundamental que pede um olhar mais atento e mais sentido para que se possa revelar. Sem isso permanecerá invisível.

Dinheiro Entre o Ser e o Fazer

O que é visível no dinheiro mantém-se sempre estável, desde que permaneça como estrutura que possibilita acção e resultados. Apesar de ser uma componente fundamental do dinheiro, não opera isolada, como se fosse completamente autónoma e independente do elemento humano que a possibilita. Assim, apesar de se poder dizer que o dinheiro “is [...] the reification of the pure relationship between things as expressed in their economic motion” (Simmel, 2004, p.175) em última análise “it is not the objects but the people who carry these processes, and the relations between the objects are really relations between people” (ibidem). Ainda assim Simmel na mesma página não deixa de fazer menção ao carácter puramente funcional do dinheiro onde explica que

the dual nature of money, as a concrete and valued substance and, at the same time, as something that owes its significance to the complete dissolution of substance into motion and function, derives from the fact that money is the reification of exchange among people, the embodiment of pure function (ibidem).

Jameson (2012) faz menção a uma interpretação semelhante à de Simmel feita por Marx:

Marx’s argument, it is the other way round, and it is the process of exchange in itself and as such which dictates the positions of the human actors, who are already in the Critique the Träger, the bearers, of an impersonal process: "this is a social process which is carried on by individuals independently of one another,

but they take part in it only as commodity-owners; they exist for one another only in so far as their commodities exist, they thus appear to be in fact the conscious representatives of the exchange process (p.30).

Voltamos desta forma ao problema inicial já identificado através Djordjadze e Ferrari, de uma partição entre a componente ontológica e a componente funcional do dinheiro, em que a primeira é tornada invisível em benefício da visibilidade do seu fenómeno. Apesar de ser intrínseca ao dinheiro uma qualidade fundamental que amplia o seu conceito, esta mantém-se escondida para que mantenha a dinâmica da sua função mantendo separados no interior da mesma matéria aquilo que é e aquilo que faz. Esta partição é identificada historicamente por Agamben que no sentido de fazer a genealogia do conceito de dispositivo faz referência à sua raiz formada pelo termo *Oikonomia*. Este termo de origem grega define a “administração do oikos, da casa, e, mais geralmente, gestão, management” (Agamben, 2006, p.35) e que Aristóteles caracterizou como “uma atividade prática que deve de quando em quando fazer frente a um problema e a uma situação particular.” (ibidem) Entre os séculos II e VI, segundo nos conta Agamben, a igreja fez a utilização deste termo para tentar resolver a questão da Santa Trindade que os monarquianos temiam ser o catalisador de um retorno da fé cristã ao politeísmo e ao paganismo. A utilização do termo *oikonomia* foi a estratégia encontrada para unificar as figuras divinas do Pai, Filho e Espírito Santo cujo argumento é descrito pelo autor:

Deus, quanto ao seu ser e à sua substância, é, certamente, uno; mas quanto à sua *oikonomia*, isto é, ao modo como administra a sua casa, a sua vida e o mundo que criou, é, ao contrário, tríplice. Como um bom pai pode confiar ao filho o desenvolvimento de certas funções e de certas tarefas, sem por isso perder o seu poder e a sua unidade, assim Deus confia a Cristo a 'economia', a administração e o governo da história dos homens. (Ibidem, p.36)

No entanto, o que acontece nesta tentativa de unificação do ser em Deus resulta por outro lado numa "cesura que separa em Deus ser e ação, ontologia e práxis. A ação (a economia, mas também a política) não tem nenhum fundamento no ser: esta é a esquizofrenia que a doutrina teológica da *oikonomia* deixa como herança à cultura

ocidental." (Ibidem, p.37) Assim, porque a acção não tem fundamento no ser opera-se como Simmel afirma, uma objetificação das relações entre pessoas em que as mesmas relações se transformam em puro desempenho funcional sem que haja nenhum conflito aparente. Cada pessoa e o seu "corpo se torna em "objeto", ao mesmo tempo que os objectos se tornam actantes, dotados de argúcias e de uma vida sintética" (Bragança de Miranda, 2012, p.160-161) como Marx já havia discutido. Parafraseando uma questão colocada em tese de mestrado, se a acção do dinheiro, como Agamben afirma, não corresponde à sua qualidade fundamental como é que faz aquilo que faz? Se não é completamente aquilo que é como é que faz completamente o que faz? Quais seriam as consequências dessa conciliação? Estará na tentativa de resposta a estas perguntas um princípio de união de ambos os lados da questão que pergunta "o que é o dinheiro?" Algo a que é difícil responder porque implica reconhecer a esquizofrenia de que Agamben fala e considerá-la como um assunto relevante a abordar. Como já foi referido, muitos autores têm-no feito, entre eles Keith Hart (2015) quando afirma que "mainstream economics says more about what money does than what it is" (p.24); ou Christine Desan (2017) que sustenta que "in most modern explanations, money is a matter known by its functions: it is the unit of account, the médium of exchange, and the mode of payment used in a society. Having identified what it does, few accounts ask what money is." (p.112); ou Viviane Zelizer (como citada por Desan, 2017, p.110): "It is a powerful ideology of our time ... that money is a single, interchangeable, absolutely impersonal instrument." Depois do que foi exposto podemos dizer que, talvez o problema mais fundamental relativamente ao dinheiro está identificado e que consiste numa cisão feita a partir do seu interior que impede que o dinheiro em toda a sua amplitude participe do seu próprio movimento no mundo. Uma das consequências desta separação e da descrição do dinheiro enquanto ferramenta puramente utilitária é o impacto que, aquela que continua a ser "a primeira, a mais importante, das ficções sociais" (Pessoa, 2016, p.40), tem na nossa percepção uma vez que sustentamos toda a nossa experiência no seu fenómeno, na sua componente funcional cada vez mais acentuada pelo seu processo irreversível de desmaterialização: "Money and its history seem indeed to be characterized by precisely this slow but radical passage from an object's materiality to its absolute immateriality, and to its pure and simple functionality." (Djordjadze e Ferrari, 2012, p.104)¹¹

¹¹ Como exemplos desta evolução histórica da materialidade do dinheiro para a sua gradual imaterialidade podem ser

Simmel e Djordjadze e Ferrari estão perfeitamente compatibilizados quando afirmam que a total desmaterialização¹² do dinheiro parece apenas beneficiar a sua máxima funcionalidade. O dinheiro desaparece e transforma-se definitivamente em movimento puro ou o que Simmel (2004) denomina de “actus purus” (p.517), energia económica, figura espectral que move e em simultâneo se aliena de todas as coisas sem ser visto.¹³ No entanto a verdadeira natureza do dinheiro determina-se a partir de uma permanente dialéctica cujo devir parece nunca ser o antídoto para uma resolução definitiva e por isso Simmel (2004) também afirma que “the inner nature of money is only loosely tied to its material basis; since money is entirely a sociological phenomenon, a form of human interaction, its character stands out all the more clearly the more concentrated, dependable and agreeable social relations are” (p.171). Na altura em que Simmel

referidos os Fei que Furness (como citado em Martin, 2013, p. 12) descreve como “grandes rodas de pedra, sólidas e espessas, que variam de diâmetro entre trinta centímetros e três metros e meio, tendo no centro um orifício cujo tamanho varia segundo o diâmetro da pedra e no qual se pode inserir um pau suficientemente comprido e forte para suportar o peso e facilitar o transporte” usados como moeda em Yap, uma pequena ilha da Micronésia. Ou o Exchequer Tally, instrumento em que se baseavam as finanças públicas inglesas entre o século XII e o século XVIII: “Tally era um pedaço de madeira – colhido geralmente nos salgueiros que cresciam ao longo do Tamisa, perto do Palácio de Westminster. Na vara estavam inscritos, sempre com entalhes na madeira e, por vezes, por escrito, informações sobre os pagamentos feitos ao ou pelo Tesouro. Alguns eram recibos de pagamento de impostos feitos à Coroa pelos proprietários de terras. Outros referiam-se a transações na direcção oposta, registando as quantias devidas por empréstimos concedidos pelo rei a súbditos proeminentes.” (Martin, 2009, p.27). Outro registo histórico do dinheiro são, obviamente as moedas e as notas as quais se vão mantendo fisicamente em circulação mas a prazo, até o digital absorver todos estes objetos. Vão aparecendo indícios de uma evolução na web, de uma transição da web 2.0 para a web 3.0, em que esta última pode ser descrita como “ a descentralized but secure internet where people can exchange money and information without the need for an unnecessary middle man like a bank or a tech corporation”(Fireship, 2021, 0:25). Incluem sistemas como o Blockchain, as aparentemente inevitáveis Cryptomoedas, produção e comercialização de obras de arte digitais (NFT’s) e outras futuras aplicações descentralizadas. O que é relevante nestas referências é a possibilidade de visualizar uma tendência que parece estar em vias de se concretizar e que viabiliza a total desmaterialização do dinheiro.

¹² Félix Martin apoiado nas estatísticas do Banco da reserva Federal de St. Louis e do Banco de Inglaterra de novembro de 2011 e Alya Guseva & Akos Rona-Tas apresentam dados que confirmam a inevitabilidade de um desaparecimento que não o impede de continuar a fazer aquilo que faz. Embora não sejam particularmente relevantes para o âmbito desta tese não deixam de ser uma referência disponível e que revelam uma tendência que aparenta ser imparável. Por isso ficam estes números que podem ajudar a captar com mais precisão a dimensão do que está a acontecer. Nada de novo porque conseguimos observar esse fenómeno na nossa experiência pessoal. No entanto exactamente por ser pessoal e mais atomizada é que por vezes perdemos a noção de uma dimensão mais alargada. Ficam apenas alguns números que podem ser interpretados como informação ou como mera curiosidade. Diz Martin (2013): “A grande maioria da nossa moeda nacional – cerca de 90 por cento nos Estados Unidos, por exemplo, e 97 por cento no Reino Unido – não tem sequer existência física. Consiste apenas nos saldos das nossas contas no banco. Hoje, os únicos aparelhos tangíveis utilizados na maior parte dos pagamentos monetários são um cartão de plástico e um teclado” (p.24). Por sua vez dizem Guseva & Rona-Tas (2017): While 85 percent of retail payment transactions in the world are still cash-based, cashless payment have already taken over in much of Europe, North America, and Australia (80 percent of retail payments in the United States, 85 percent in the Netherlands, 86 percent in Australia, 89 percent in the United Kingdom and Sweden, 90 percent in Canada, 92 percent in France, and 93 percent in Belgium in 2011” (p.202).

¹³ Sem nunca perder de vista que esta é uma tese sobre arte e dinheiro, interessa fazer referência à artista Laura Kurgan (como citada em Siegel & Mattick, 2004, p.124) a qual confirma que a propriedade de equivalente universal dinheiro permite a aquisição de diferentes coisas mas em simultâneo, o mesmo dinheiro, “can also change hands faster than things” (Ibidem). Em “Global Clock No.2” de 2002, Kurgan apela à imaterialidade do dinheiro através de uma instalação feita com computadores cujos monitores mostram as flutuações de valor no tempo das três principais moedas mundiais sem que haja uma aparente relação com coisas concretas. Os valores mudam num universo digital e têm impacto no mundo real, numa operação “that makes visible the invisible powers that rule the social world in a way perhaps analogous to the religious art of the past.” (Siegel & Mattick, 2004, p.124).

escreve (a primeira edição de “Philosophie des Geldes” surge no ano de 1900), o dinheiro, apesar de assumir a sua forma em notas em moedas ainda determina o seu valor tendo o ouro como referência. No entanto, não deixa de iluminar a natureza social do dinheiro e a sua rede de múltiplas associações que para funcionarem têm que encontrar uma certa harmonia nas relações que estabelecem entre si. O dinheiro já não é exactamente a expressão de um “actus purus”. O desaparecimento da matéria do dinheiro traz consigo uma responsabilidade adicional em que todas as relações têm necessariamente ser baseadas num princípio de confiança mútua. A extinção do acordo de Bretton Woods, no início dos anos 70 que operou uma desvinculação do dinheiro à matéria preciosa do ouro despreendeu-o de qualquer tipo de representação, concedendo-lhe um carácter mais abstrato e flutuante. Deixava de ter valor intrínseco e por isso todo o processo económico ficou organizado à volta de um sistema monetário fiduciário que depende da confiança atribuída por cada um nós que o sistema funciona e pode continuar funcionar. Assim “money depends on forms of sociality – trust, common beliefs, and its own politics – in order to operate successfully”. (Dodd, 2017, p.243). Dez euros valem dez euros porque cada uma de nós acredita, enquanto comunidade organizada social e politicamente que valem 10 euros que por sua vez representam um determinado grau de alcance em relação às coisas a que podemos ter acesso. Se cada um de nós deixar de acreditar que dez euros não valem dez euros a ficção colapsa e o seu carácter simbólico deixa de ter significado.¹⁴ O sistema monetário está dependente de contínuos atos de fé que têm expressão nas nossas interações diárias sempre que fazemos uma qualquer transação económica, reforçando a sua narrativa sempre que vamos ao supermercado, ao café ou ao cabeleireiro. Acreditamos que aquele pedaço de papel ou metal nos garante receber outras coisas em troca porque acreditamos que determinadas quantidades do mesmo pedaço de papel e de metal¹⁵ serão equivalentes a alguma coisa que precisamos ou desejamos. Sem dúvida que este sistema facilita a nossa vida de muitas maneiras diferentes já que como Berardi (2015) afirma “money is

¹⁴ De uma forma mais directa é isso que nos diz Rainer Willert (como citado em Beuys, 2012, What is money?): “What is money? Nothing: that’s the only possible answer. But it Works. Money works because in our heads, yes, we don’t think of it as nothing. And because entire networks of institutions - here I’ll mention only banks and the pricing system – emerged from this falsehood and established themselves on its basis, making their business to Hyde this nothingness from view.”

¹⁵ Berardi (2015) amplia ligeiramente a dimensão do argumento dizendo que “money acts similarly, based on trust, on the belief that a piece of paper means everything that can be bought and sold in the world” (p.39). No mesmo sentido Katy Siegel e Paul Mattick (2004) afirmam que “in the form in which we normally meet up with it, money seems to be nothing but pieces of printed paper, or coins with a merely nominal worth. The fact that it can be exchanged for goods of all sorts is mysterious, therefore, if we stop to contemplate it.”

a tool for the simplification of social relations” (p.40). Ainda assim, a realidade é que nada existe no dinheiro que tenha valor em si exceto a ideia de valor que transferimos para o seu objeto através da atribuição da confiança de que o dinheiro vale o que diz que vale num dos lados das suas notas ou das suas moedas. “Intrinsically valueless pieces of paper or entries on an electronic balance sheet somehow enable people to acquire items of great worth and command the service of others, to project purchasing power into the future, and generally sustain their own well-being. Intrinsically valueless, and yet money possesses value” (Carruthers, 2017, p.73). O dinheiro possui valor porque cada um de nós, todos os dias, assim o determina. O dinheiro é pura abstração, é aparentemente um conceito sem referente considerando que não há nada que preencha a sua objetividade. Gradualmente vai avançando para uma desencarnação absoluta que o pode dissimular ainda mais nas nossas vidas mas por outro lado talvez lhe possa atribuir um carácter de novidade. Guseva e Rona-Tas (2017) argumentam que “money in its recent digital, imaterial incarnation has acquired what we call a new sociability” (p.202) a qual é definida enquanto “this ability of digital money to preserve the details of economic transactions, to capture our geographic movements, and to infer our tastes and routines” (Ibidem)¹⁶. O dinheiro enquanto matéria sólida, dobrável, manipulável permitia fazer desaparecer os nossos movimentos a partir do momento em que alguma coisa era saldada. O dinheiro desaparece na forma de informação no espaço digital e os nossos movimentos tornam-se paradoxalmente mais visíveis num espaço digital. Simplificar a nossa vida com dinheiro de plástico que personaliza as nossas transações poderá também ter um efeito na nossa privacidade fixada por uma matéria que se tornou, parafraseando Keith Hart (como citado em Guseva & Ron-Tas, 2017, p.203), num banco de memória. O cenário em que a perda de densidade do dinheiro poderá assim ser usado pelos estados e pelas corporações para fins políticos e comerciais vem apenas confirmar o que Simmel e Djordjadze e Ferrari especulam sobre a relação entre o seu desaparecimento e a sua máxima funcionalidade. Neste sentido Keith Hart (2015) identifica com maior precisão uma previsão feita por Simmel sobre o desaparecimento do dinheiro enquanto matéria e o que no mesmo movimento ganharia maior relevância:

¹⁶ Ambos os autores descrevem a imaterialidade do dinheiro no seu estado de pura informação que regista onde e quando estivemos, o que comprámos, quanto pagámos fazendo a cartografia dos nossos movimentos quotidianos. Ao mesmo tempo que a cristalização dessa informação pode permitir uma maior segurança e transparência em simultâneo está demasiado próxima da nossa intimidade expondo-a pelas mesmas razões.

Georg Simmel considered money's twin anchors to be its physical substance (coins, paper, etc) and the social institutions supporting the community of its users. He predicted that the first would wither away, making the second more visible. Simmel's prophecy has been realized to a remarkable degree, as the digital revolution accelerates and cheapens electronic transfers. (p.25)

Aquilo que poderemos considerar mais importante em relação ao que Hart descreve não será tanto a velocidade com que o dinheiro circula com o advento do digital mas a ideia fundamental que sugere que à medida que o dinheiro desaparece as instituições ganham maior relevância. As instituições são regidas por princípios orientadores desenhados pelas pessoas que as constituem. O dinheiro sem uma referência material e por isso sem uma referência de valor desdobra-se não só como um conjunto de dados num imenso espaço digital mas também como uma ideia/conceito cujo conteúdo será o reflexo dessas instituições. Marcando um contraponto ao que Simmel e Djordadze/Ferrari afirmam, pode ser proposto que quando o dinheiro desaparecer completamente finalmente será destacada a sua indeterminação, o seu carácter indecível enquanto conceito sujeito a permanentes mutações. Que poderá colocar-se a possibilidade de haver instituições que não estarão interessadas na sua máxima funcionalidade mas em encontrar outros modos de fazer uso do seu potencial. Poderemos estar assim perante o dinheiro cristal de Gide cuja camada superficial de ouro, uma vez desgastada, revela a essência metaforizada na sua transparência (Goux, 1994, p.62) e cuja construção é pura informação. Nessa medida, tanto pode tornar-se num instrumento de controlo como nos mostram Guseva & Ron-Tas como pode ser igualmente múltiplas outras coisas. O dinheiro, como já foi referido, é uma substância que tal como a inteligência de Duchamp é difícil de descrever porque não tem uma forma definida e por isso tem a capacidade de pousar em todas as coisas, deslizando sobre elas, ramificando-se indefinidamente fazendo uso da sua qualidade líquida. "It is significant that we turn the money in circulation 'liquid' money: like a liquid it lacks internal limits and accepts without resistance external limits that are offered by any solid surroundings." (Simmel, 2004, p.501). Scott Santens, fazendo uso de um o discurso mítico de Bruce Lee sobre as

propriedades da água¹⁷ faz um exercício parecido ao de Simmel e implica o dinheiro na propriedade definida pela sua liquidez dizendo que “money is like water” (Santens, 2020, para.11) e nessa medida “ money can be anything.” (Ibidem) Continuando o jogo com as palavras e Bruce Lee, Santens clarifica a especificidade do seu argumento comentando: “you put money into food, it becomes food. You put money into housing it becomes housing.” (Ibidem) Um argumento semelhante, embora mais cinzento, é usado por Siegel e Mattick (2004) quando afirmam que “money is not so much a technique for the distribution of goods as the secret substance whose growth the movement of goods is intended to facilitate: the food consumers eat is just a temporary form of the money they pay for it.” (Siegel & Mattick, 2004, p.115). Dinheiro é assim aquilo que Santens descreve como uma infraestrutura líquida ou uma substância no caso de Siegel e Mattick, que pode ser temporariamente todas as outras coisas para além de si própria e desse modo não se liga permanentemente a nenhuma. Assim, “for money itself is completely formless” (Simmel, 2004, p.500), pode assumir todas as formas e, contradizendo Simmel, nem sempre os limites físicos servem de barreira à sua circulação. Mas esta sua característica essencial define o seu potencial enquanto matéria que se pode ligar a todas as matérias e um conceito que pode ser todos os conceitos principalmente quando já não está associado a nenhuma referência material ou de valor. Tal como defendido em dissertação de mestrado (Silva, 2017), o dinheiro ao ser libertado das suas referências contornava a parcialização da sua definição e conseqüentemente dos seus procedimentos. O ouro, tal como Goux afirmou referindo-se a Mallarmé “caught up in the computations of meaningless quantification, is but an empty god, lackluster and unglorious” (Goux, 1994, p.109). Esta composição dinheiro/ouro apenas nos desobrigava a localizar a nossa atenção na componente pessoal e relacional e por outro lado enfatizava a sua componente utilitária e superficial. Uma vez liberto, o dinheiro redefine-se a partir da sua natureza informe e assim, com recurso ao pensamento de Carl Einstein¹⁸ (2004) e à sua descrição de *Gestalt*, foi possível extrapolar que o dinheiro não é uma ficção mas possivelmente a matéria mais

¹⁷ Estas são as palavras de Bruce Lee (como citado por Santens, 2020, para.1): “Be formless, shapeless, like water. You put water into a cup, it becomes the cup. You put water into a bottle, it becomes the bottle. You put the water into a tea pot, it becomes the teapot. Now water can flow or it can crash. Be water, my friend.”

¹⁸ Haxthausen citando Einstein na introdução ao “Gestalt and concept”, comenta que o termo forma “means delimitation, impoverishment, exclusion of the Real.” (Einstein, 2004, p.169)

O mesmo Haxthausen desdobra o argumento de Einstein dizendo que “gestalt denotes the opposite of these attributes; it signifies the raw, unmediated subjective experience of inner and outer phenomena prior to any articulation in form or concept; it signifies process as opposed to fixity, thinking as opposed to knowing.” (Haxthausen em Einstein, 2004, p.169)

Real¹⁹. O dinheiro é a matéria mais real exactamente porque não se fixa, porque é um conceito em permanente indefinição e que por isso está em permanente mutação. Dependente da atribuição da nossa confiança para circular porque sem uma referência fixa de valor a sua nova referência é humana. O dinheiro enquanto pura informação tem o potencial de ser a representação de quase tudo porque se resolve apenas no reflexo da nossa complexidade, das nossas ideias ou como Haiven afirma, da nossa imaginação (natureza especular). Uma característica que lhe permite ser totalmente maleável e permeável a todas as mudanças e influências. A sua resistência apenas pode ser caracterizada na impossibilidade de definirmos um conceito estável mas como já vimos, um conceito aberto. A sua forma é garantida por um somatório de actos atomizados que reforçam consciente ou inconscientemente a narrativa de um valor intrínseco. Participamos coletivamente num processo que depende de gestos singulares com qualidades e intenções diferentes mas que têm em comum a possibilidade do dinheiro se transmutar naquilo que se quer alcançar. Deste modo, podemos dizer que existe uma interdependência entre o dinheiro e cada um de nós cuja expressão tem o potencial de demonstrar uma lógica de sinergia, uma dependência partilhada de um modo dinâmico onde ambos os atores da relação têm um papel determinante no modo como o outro circula no mundo. Isto para reforçar que o dinheiro não é independente enquanto matéria e conceito, da ação e vontade humana. O dinheiro existe sempre enquanto uma projeção humana do seu valor e da sua importância sem a qual se torna completamente inativo. Nesse sentido, como reflexo de um nós colectivo e de um si atomizado contém também a possibilidade de conciliar e manobrar as nossas contradições essenciais para que o dinheiro funcione como uma verdadeira representação do humano. Hart (2015) comenta:

Money is a great equalizer, but it also fuels inequality. I have long insisted that money is both personal and impersonal, subjective and objective, analytical and synthetic: and this is related to its ability to mediate the extremes of human experience. Money as memory links individual and community, past, present and future, science and story, local and global. We must resist the temptation to perch on one pole of these paired categories, learning rather how to think

¹⁹ Silva, 2017, p.27

dialectically through them and to begin to work out practical ways of combining them socially. (p.30)

Esta perspectiva abrangente de Hart realça não só a complexidade do dinheiro mas também que qualquer tentativa de defini-lo ou particulariza-lo terá sempre a consequência de o desfigurar exactamente porque o parcializa. Hart propõe não só uma abordagem dialéctica e dual mas sugere também que a mesma seja dinâmica na medida em que o dinheiro deve ser abordado de uma perspectiva de acção situada. Uma dualidade que como Jameson diz, necessita de uma aproximação cuidadosa sempre vista como “situation-specific and singular” (Jameson, 2012, p.20), adaptando-se assim ao que são as necessidades do momento. De resto, como Aristóteles já tinha feito ao descrever o termo “Oikonomia”. Retirando ao dinheiro a possibilidade de expressão das suas múltiplas dualidades e de proceder dialécticamente voltaremos sempre ao início desta discussão porque deixará de ser capaz de lidar com as polarizações que advêm do nosso comportamento. Estaremos sempre no domínio da simplificação. O mesmo Jameson (2012) discutindo Marx alerta para este problema:

For money is the crystallization of the contradiction and not its effacement: it now renders the contradiction workable; with money we may now inhabit it and live among its dualities. Money has not solved the riddle of the equation—how different things could possibly be the same—but it has turned that conundrum into coin of the realm which will allow us to forget about it and to go about our business. (p.45)

Neste caso Jameson sugere que a contradição que dinheiro transporta consigo é uma premissa sempre presente mas que mantemos inativa, cristalizada para que não interfira no seu fazer. O dinheiro suspende a sua qualidade cristal para se cristalizar na sua superficialidade. A dualidade mantém-se em suspenso, sustentada pela ideia de que todas as coisas, levadas pela sua comodificação, podem ser avaliadas pela mesma referência de valor mesmo não sendo equivalentes entre si. Aceitamos esse princípio de modo a não destabilizar um modo de funcionamento dependente da referência de cada coisa ao equivalente universal. No entanto este equivalente universal, como nos diz Jameson, está também comodificado o que neutraliza o problema anterior e dessa forma

dissolve o paradoxo: “But money is as it were both the opposite and the realization of reification theory: for it is itself genuinely reified, and having become an object no longer confronts us with anything paradoxical in the reification process, which has disappeared from it” (Ibidem). Na ausência de dualidade o dinheiro transforma todas coisas na mesma coisa exactamente porque partilham da mesma natureza onde o valor é estabelecido pela figura da mercadoria promovendo, usando um termo de Simmel (2015), o seu “alisamento” (p.61). A objetificação do dinheiro cumpre mais uma vez a função de o particularizar de modo a possa continuar a mover as coisas em que toca apelando ao seu sentido de eficácia e neutralidade. É Simmel que nos diz sobre o dinheiro que “since it stands between individual objects and in an equal relation to them, it has to be completely neutral” (Simmel, 2004, p.121). Apenas enquanto objeto/mercadoria neutra é que o dinheiro pode simular uma imparcialidade da qual emana uma aura de equilíbrio. No entanto esta neutralidade, onde o dinheiro é um centro equidistante a tudo o resto, serve apenas para descrever um processo económico. A sua neutralidade aplicada a um processo humano que é sempre sujo, complexo e desequilibrado, ao mesmo tempo que nos neutraliza também nos coloca na periferia de uma dinâmica que aparenta ser independente da nossa vontade. A idealização do dinheiro neutro e a sua coisificação favorece um camuflar de todos os indícios de relação, onde o valor único das coisas se perde e tudo se torna homogéneo. Diz Simmel (2015): “o valor mais genuíno das coisas resente-se com a uniforme convertibilidade em dinheiro dos bens mais heterogéneos; eis porque a linguagem define, com razão, como “impagável” aquilo que é verdadeiramente particular e excelente” (p.59). Assim o problema passa pelo avanço consistente do dinheiro sobre todas as coisas, que poderá estar diretamente ligada à construção da eficácia da sua mediação. No entanto, o mesmo Simmel, via nesta eficácia uma qualidade que poderia ser a solução para afastar o que é impagável daquilo que naturalmente será sempre incluído no fenómeno de mercantilização.

No seguimento de um argumento mais extenso em que explica como a abstração do dinheiro, na sua função de puro intermediário, permite uma libertação do homem moderno em relação às coisas, permite também “press forward to an ideal of completely pure separation in which all the material contents of life become increasingly objective and impersonal, so that the remainder that cannot be reified becomes all the more personal, all the more the indisputable property of the self” (Simmel, 2004, p.474).

Apelando às propriedades do dinheiro, Simmel considera a sua ação fundamental para evidenciar as diferenças entre o que são objetos dotados de um valor económico e os objectos que operam a partir de valores não económicos. Como ferramenta apenas o dinheiro poderia distinguir o que pode ser sujeito a um processo de reificação e o que deve permanecer no domínio pessoal e dessa forma periférico à relação económica. Por si só o dinheiro, enquanto fenómeno autónomo, teria potencialmente a capacidade de tornar visível o que nos é mais próximo exatamente porque opera nas coisas que no nosso quotidiano são valorizadas pelo seu valor meramente utilitário e de consumo. Num elegante processo de exclusão, o dinheiro, ao fazer aquilo que faz, activaria apenas os objetos que fazem parte do seu domínio de ação, identificando automaticamente todos os outros na sua periferia como aqueles que ocupam a esfera do privado e que por isso não entram no processo de reificação que forma uma comodidade. O argumento de Simmel é interessante porque ao manter o dinheiro numa posição autónoma, este não seria a causa para a reificação de todas as coisas mas apenas de algumas, deixando todas as outras sossegadas. Mais uma vez seria uma energia independente, periférica à nossa vontade que sozinha teria a capacidade de separar as águas com a sua liquidez. Como se ao cair sobre as coisas, as perscrutasse para distinguir aquilo que pode ser objectificado e aquilo que deve permanecer intocado. Como se a sua função de puro intermediário dotasse o dinheiro de uma sensibilidade viva com poder suficiente para colocar cada coisa no seu devido lugar.

No entanto, a realidade contemporânea é um pouco diferente e o dinheiro falhou em definir os limites que Simmel descreveu. Isto provavelmente sugere que o mesmo dinheiro não está imbuído de poderes especiais periféricos à nossa agência. As fronteiras entre o que é pessoal e aquilo que é do foro do mercado vão ficando cada vez mais esbatidas. Tudo parece comercializável no que Michael Sandel chama uma sociedade de mercado²⁰ que inclusivamente já operou uma inversão/confusão no binómio consumidor – produto de consumo em que o primeiro se transubstanciou no segundo como nos avisa o antigo eticista de design da Google e co-fundador do “Center for Humane Technology”, Tristan Harris. Num chavão bastante apelativo ficamos com

²⁰ Sandel (2015) descreve a diferença entre uma economia de mercado e uma sociedade de mercado quando identifica que "passámos de uma situação em que tínhamos uma economia de mercado para uma situação em que somos uma sociedade de mercado. A diferença é esta: uma economia de mercado é uma ferramenta - uma ferramenta valiosa e eficaz - para organizar a atividade produtiva. Uma sociedade de mercado é uma forma de vida em que os valores de mercado se infiltram em todos os aspetos da atividade humana. É um lugar onde as relações sociais são moldadas à imagem do mercado." (p.20)

a sensação paradoxal de que estamos a testemunhar o marketing de um novo produto: “if you are not paying for the product, then you are the product” (Orlowski, 2020, 13:18) Somos o produto do advento dos algoritmos e do Big Data em que o que se tornou verdadeiramente importante são os dados recolhidos sobre as nossas preferências e assim de alguma forma sobre a nossa intimidade de modo a que seja mais eficiente o processo de vender aquilo que cada um de nós deseja. Aquela esfera que Simmel esperava que ficasse separada do frenesim económico, hoje é aquela que se quer mais exposta para que sejamos cada vez mais acessíveis enquanto consumidores. Mas a ideia de uma separação orgânica, de um processo natural de afastamento entre as duas esferas é revista pelo filósofo alemão quando afirma mais à frente:

in the same manner, it as already been suggested that money results in a universal objectification of transactions, in an elimination of personal nuances and tendencies, and, further, that the number of relationships based on money is constantly increasing, that the significance of one person for another can increasingly be traced back, even though often in a concealed form, to monetary interests. (Simmel, 2004, p.483)

Temos assim a sociedade de mercado que Sandel definiu, onde o dinheiro assume a forma congruente com uma ideologia de mercado que promove os seus princípios fundamentais baseados na economia de escala, no lucro, nos mercados livres (desregulados), no interesse próprio, na competição, acumulação e expansão ilimitada. As actividades dos seus praticantes terão sempre como tarefa fundamental, para o melhor e para o pior, sustentar o apelo do crescimento infinito. Este é feito em todas as direcções e sem um limite bem definido. Vai simplesmente ocupando todos os espaços disponíveis e aqueles ainda por criar na procura incessante de novos mercados onde o dinheiro vai sendo cada vez mais fundamental. Tal como Sandel sugere se o dinheiro é usado para chegar a cada vez mais coisas e tem uma posição cada vez mais dominante, este será um processo que remeterá para uma intensificação dos desequilíbrios que já existem, exactamente porque praticamente nada se fará sem dinheiro. Tuiavii como o seu olhar quase extraterrestre observou bem esta influência do dinheiro nas nossas vidas quando diz que “por tudo tens que pagar” (Tuiavii, 2007, p.23). Numa suave deflecção ao comentário de Tuiavii diria que por quase tudo temos que “dar... metal redondo e

papel forte em troca. (Ibidem, p.23) É nessa medida que Sandel ao considerar que o metal redondo e o papel forte se expandiram para áreas que inicialmente não faziam parte das suas atribuições, questiona se nas relações que estabelecemos poderão haver coisas, que a partir do momento em que entram no domínio do mercado perdem ou distorcem o seu valor. Porque enquanto substância de pura ação este vai ocupando constantemente novos espaços e alterando de alguma maneira tudo o que alcança como qualquer verdadeira substância faz. São dados por Sandel vários exemplos para podermos pensar sobre os limites do mercados entre os quais estão “o negócio de guardar lugares em filas” (Sandel, 2015, p.29), “açambarcamento de senhas para consultas médicas” (Ibidem, p.32), “missas papais à venda” (Ibidem, p.46), “pagar às crianças para tirarem boas notas” (Ibidem, p.59), “pagar para caçar um rinoceronte em vias de extinção” (Ibidem, p.87), “pedidos de desculpa e discursos de casamento comprados” (Ibidem, p.102), “títulos honoríficos comprados” (Ibidem, p.113), “economizar o amor” (Ibidem, p.132), entre outros mais sinistros. No entanto há um que interessa particularmente para o desenvolvimento desta tese: “a argumentação contra a prática de oferecer presentes” (Ibidem, p.104).

Para uma Prática do Presente

Para um economista, dar um presente entra na categoria de uma prática irracional que desafia a lógica dos princípios formulados pela eficácia da economia.

Os economistas não gostam de presentes. Ou, para ser mais preciso, têm dificuldade em compreender o sentido de dar presentes como prática social racional. Do ponto de vista da lógica racional do mercado, é quase sempre melhor dar dinheiro do que presente. (Sandel, 2015, p.104)

O argumento é consolidado pelo facto de haver uma grande probabilidade de não conseguirmos fazer uma escolha que esteja de acordo com aquilo que a pessoa que recebe o presente deseja ou precisa num determinado momento e nessa medida, dar dinheiro pode fazer o acerto necessário para que a pessoa tenha exatamente aquilo que quer. O exemplo mais extremo, dado por Sandel, deste modo de olhar para o mundo vem do economista Joel Waldfogel cujo título do seu livro diz exatamente ao que vem: Scroogenomics: “Why You Shouldn’t buy Presents for the Holidays”. Decidido a fazer as contas e assim, como qualquer economista competente, secundado por números e

métricas, Waldfogel prova de modo categórico que dar presentes é uma prática que serve apenas para destruir valor. Depois de tudo analisado e somado havia finalmente um número que apesar de não ser uma loucura não deixa de impor algum respeito. Esse número não podia deixar de ser mítico e com inevitáveis conotações de superstição porque de outra forma não poderia ser a expressão do irracional. O número 13 é o número mas com mais alguns zeros. Naquela direção que fazem os números infinitamente maiores na direção do mais infinito ou seja, 13 mil milhões de dólares anuais. No entanto, no domínio social, no domínio da relação entre pessoas, um presente não é apenas uma transação com uma dimensão material (pode ser. Lá chegaremos) mas “os economistas sabem que os presentes comportam uma dimensão expressiva, mesmo que os princípios da sua disciplina não consigam explicá-la” (Ibidem, p.108). Esta incapacidade para transformar num modelo aquilo que é fundamentalmente humano demonstra na prática como existe uma separação imensa entre o modo como um economista domina o conceito de dinheiro e mercado e a nossa experiência de todos os dias. Na verdade, transformar o comportamento humano em puro gesto matemático enquanto representação da realidade, eclipsa a natureza do primeiro nos movimentos idealizados de uma estatística ou de um gráfico. Qualquer comportamento pode obedecer a outro tipo de parâmetros que resistirão sempre à mensurabilidade. Consumir pressupõe igualmente um acto simbólico onde tornamos visível a nossa individualidade necessária para que nos consigamos situar em referência às multiplicidades que o mundo nos apresenta. “Repeatedly, people employ goods simultaneously as markers of their social rank, as indicators of other shared collective identities, and as signals of their individuality” (Zelizer, 1997, p.212). Deste modo, assumir uma preferência por algo que consideramos desnecessário, comprando-o, é possivelmente valorizá-lo para além da comodidade em si. O preço na etiqueta é apenas uma chave de acesso que uma vez ativada permite estabelecer uma relação direta com algo que fala sobre nós próprios. Que identifica e expressa quem somos e desse modo é produtora de significado. No mesmo movimento pode ainda expandir o nosso mundo, esticar os limites da nossa identidade onde o valor do que adquirimos se relativiza ao ponto de se tornar completamente subjectivo. O que é supérfluo para mim pode ser igualmente supérfluo para outra pessoa, no entanto, o valor subjectivo empurra-me para que a obtenha. Compro pelo que me faz sentir, pela experiência que me proporciona, pelo facto de fazer surgir um lado de mim de que gosto e quero manter vivo. Assim, por

vezes, um preço é uma mera formalidade simplesmente porque há coisas que nos aproximam de nós próprios. Tornam-se essenciais porque nos definem e expandem em simultâneo. Deste modo há consumos que não são racionalizáveis porque ultrapassam uma qualquer tentativa de medição e lógica utilitária. Uma experiência, uma memória, uma emoção parecem difíceis de situar enquanto valores quantificáveis a partir de padrões económicos. A pureza dos números não consegue capturar a naturalidade com que fomentamos um certo desperdício simplesmente porque somos humanos e por isso o que a disciplina económica não consegue explicar é a dimensão da nossa humanidade mesmo quando o discurso muda para destacar a importância dos incentivos em detrimento do dinheiro. Podemos mesmo dizer que aquilo que é considerado desperdício tem um elevado grau de subjetividade e no mesmo instante é uma consideração usada com maior probabilidade por um economista. Apresentar este argumento serve apenas para especular que nem sempre é possível identificar o que tecnicamente pode ser considerado um gasto supérfluo como um desperdício. Individualmente, por mais rigorosos que sejamos com os nossos orçamentos, no nosso processo de “mental accounting” acabamos sempre por derrapar porque não podemos estar permanentemente com as nossas resistências em alerta máximo. Por vezes, quando não deveríamos, gastamos naquele café extra que apura o mundo enquanto assistimos ao tempo passar, naquele bolo que é um hino à pastelaria, naquela t-shirt que sentimos que fala connosco porque escondida no seu interior diz algo que nos toca particularmente.²¹ Fazemo-lo e nesse momento a vida eleva-nos um pouco. Neste contexto somos o “ “defenseless” consumer...being recast as a creative participant in the making of consumer culture, not the alienated victim of a mass commercial invasion” (Schudson (1984) como citado por Zelizer, 1997, p.212).

Como é evidente temos sempre o outro lado desta discussão, já muito explorado, mas que não deixa de ser relevante porque se manifesta enquanto presença constante. “Doctor, Doctor, what is wrong with me? This supermarket life is getting long. What is the hot life of a colour TV?” (Roger Waters, 2015, 1:13). Cada um à sua maneira depara-se com o exagero e dormência de uma vida de consumo da qual, como nos explica Lewis Hyde, os presentes também partilham. Identifica nestes um outro lado quando aproveitados para potenciar estratégias de consumo desvirtuando a sua condição

²¹ Sim, eu possuo essa t-shirt e é... espetacular!! Ao ponto de a ter usado, talvez uma mão cheia de vezes com receio de a desgastar ou estragar. Já nem me lembro da última vez que a vesti e tenho-a há 8 anos. Aquilo que poderia ser um consumo caracterizado como utilitário tornou-se uma relação estética e emocional. Nada de novo portanto.

de presente. A demonstração de Hyde assenta nos brindes e no marketing feito nos anos 70 pela cadeia de comida de plástico, “Burguer King”, que fazendo uso da relação pais/filhos, conseguiu competir com a concorrência e fazer altos lucros. O autor comenta que “the child is needed to make an emotional appeal to the adult, the source of the cash. The profit depends on this formula: an innocent and imaginative child plus a parent with money plus an affectionate tie between the two” (Hyde, 2019, p.310). O brinde assume assim uma dimensão transacional que é feita para atrair os consumidores mais susceptíveis à sua atracção. Todo o investimento é feito de modo a que as crianças envolvam os pais no consumo aproveitando-se dessa maneira de uma ligação emocional que torna os mesmos pais vulneráveis aos desejos dos filhos. O brinde que é “oferecido” às crianças não é um presente mas é aquilo a que Hyde (2019) classifica como uma forma de usura:

the usurer finds it in his interest to blur the distinction between the commodity mode and the gift mode so that the former may profit by the energy of the latter.

In short, he converts erotic energy into money, goodwill into profit, worth into value. (p.311)

A dimensão expressiva do presente dilui-se na sua reificação enquanto comodidade, duas formas de valor completamente distintas. A dimensão profunda das coisas vai-se perdendo no movimento de manipulação da nossa imaginação para que estejamos mais permeáveis ao consumo. Assim, um presente, nem sempre é um presente, trazendo consigo uma motivação ulterior que por vezes nos aconselha a que não seja aceite. Como nos diz Hyde, um presente estabelece uma ligação e nesse sentido há ligações que se devem evitar. A mercantilização do presente por sua vez é o simulacro de uma ligação que apenas funciona enquanto engodo para nos disponibilizar a ser profícuos consumidores. Visam destabilizar a nossa agência e no mesmo movimento reificam a expressividade do presente e a nossa humanidade. Não consumimos para nos sentirmos mais humanos, mas consumimos porque nos classificam, descaracterizam e simplificam como consumidores. A questão será sempre conseguir encontrar um equilíbrio que nos permita manter a vitalidade das nossas emoções e da nossa expressão em sintonia com os nossos desejos. Por isso, embora não sejamos cúmplices de Bataille enquanto praticantes de uma ““general economics” that would make of unproductive expenditure (sacrifice, luxury war, games, sumptuary monuments) the most determinant

phenomenon of social life” (Goux et al, 1990, p.206) também não nos situamos nos antípodas caracterizados pelo “cramped and grayish world of petty calculation, quantifiable profit and industrious activity!” (Ibidem). Neste sentido afastamo-nos dos modelos económicos desenhados pelos profissionais da área, verdadeiras abstrações que parecem fazer parte de um universo ao qual não pertencemos para fazermos uma aproximação a uma outra perspetiva que observa os modos como cada um de nós constrói coletivamente uma economia. Como cada um de nós constrói individualmente uma economia.

Earmarking: Quando o Dinheiro é um Assunto Pessoal

Possivelmente Zelizer (Desan, 2017) tinha razão quando afirmava que o carácter impessoal do dinheiro poderia ser considerado uma ideologia. Na sua tentativa de refutar Simmel (2004) e Marx (Jameson, 2011) que identificavam no dinheiro uma neutralidade e uma impessoalidade que reificava todas as relações, Zelizer desenvolveu o conceito de “Earmarking”²², palavra que na sua origem era usada para assinalar a marcação e identificação das vacas²³, mas que no caso que nos ocupa assume, obviamente, um outro significado. Um argumento que Viviane Zelizer referida por Dodd (2017) defendia na sua investigação quando destacou que

there is a human side to money that we don’t have to work hard to imagine: we can see it in the way most of us use money all the time – earmarking it, giving it color in tune with our everyday lives. (p.237)

Deste modo, embora o dinheiro tenha características que o estabilizam enquanto tecnologia social (Félix, 2013), podemos dizer que todos os dias assume milhões de formas diferentes. Todos os dias, como nos demonstra Zelizer, cada um de nós projeta na sua natureza informe, formas diferentes pela simples razão que cada um de nós o canaliza para coisas diferentes, cada um de nós tem prioridades diferentes, valores diferentes, psicologias diferentes, situações de vida diferentes que se manifestam na

²² “Viviana Zelizer (1994) argument about monetary earmarking laid bare the fact that, for most people, not all money is the same – homogeneous and fungible ... Money is imbued with meaning and that people painstakingly negotiate what kinds of money or payments are appropriate for different kinds of social relations they partake in” (Bandelj et al, 2017, p.39).

²³ Apenas fazer referência à expressão “fazer uma vaquinha” que é tão comum na língua portuguesa. Se de alguma forma estão relacionadas não é possível dizer. De qualquer modo há até uma certa aproximação conceptual entre “fazer uma vaquinha” e earmarking na medida em que ambas pressupõem a utilização de dinheiro para um fim específico.

nossa relação com os outros e com o mundo. Por todas estas razões “earmarking currencies is one of the ways in which people make sense of their complicated and sometimes chaotic ties, bringing different meanings to their varied exchanges” (Zelizer, 1997, pp.215-216) Deste modo, em sentido contrário ao que Simmel afirmava sobre o poder do dinheiro em uniformizar as coisas e as relações entre si, Zelizer ocupa-se em observar o modo como cada um de nós o diferencia. Quando evocada por Desan (2017) diz:

people constantly disrupt “monetary uniformity”. Most notably, they “earmark” the apparently homogeneous money made by the state, creating conventions of use that compartmentalize money in myriad of ways. The woman wage-earner sets aside supplemental income as domestic “pin” money; the beneficiary of a payment ending a feud refuses to use that “blood money” to pay for life’s ordinary expenses; a family establishes a special bank account to hold money saved for college tuition. (p.110)

O dinheiro não é assim apenas um instrumento neutro que facilita processos de troca, pagamento, definição e armazenamento de valor e também não tem apenas uma componente social como Simmel já o afirmou. Tem também uma componente pessoal. Esta última opera uma inversão importante no discurso na medida em transfere a agência associada ao dinheiro para cada um de nós. Em Simmel e Marx o dinheiro uniformiza, torna tudo impessoal. Em Zelizer o dinheiro é diferenciado, multiformizado pelo gesto singular e pessoal. Zelizer vai ainda um pouco mais longe quando diz que não só o dinheiro é pessoal mas também o personalizamos. “Money isn’t simply standardized. We standardize it. Money isn’t just personal. We personalize it. As we take out our wallets and write our checks, we discover ourselves as quirky, resistant, busy meaning-makers.” (Zelizer,1994, como citada em Hochschild, 2017, p.161) Sempre que compartimentamos o dinheiro que recebemos, representando a sua implicação em gastos diferenciados, estamos a fazer uso da nossa agência para alterar aquilo que significa e nessa medida somos produtores de significado. A componente pessoal do dinheiro quando colocada em acção tem assim o potencial de modificar a sua substância. Aqui será útil referir que quando falamos da sua componente pessoal podemos dizer que estamos a falar do seu carácter ontológico que começamos a

perceber, pode agir sobre as coisas. A crença dos economistas quando dizem que não interessa o que o dinheiro é mas sim o que faz, começa gradualmente a sofrer um revés. Dizer que 10 euros são apenas 10 euros é reduzir o seu valor a um número que ainda assim não é objetivo e representa apenas uma abstração. É o produto de um constructo das ciências económicas e de um modelo de negócio na medida em que “businesses are interested in the abstract, not the particular: for them, the specific product they sell represents a means to acquire money that, as the abstract form of social productive activity, can be exchanged for any sort of thing” (Siegel & Mattick, 2004, p.15). No entanto aquilo que aqui nos interessa é exatamente o particular: 10 euros podem significar diferentes coisas em simultâneo e serão sempre o reflexo de quem os possui. O modo como são reordenados no seu valor só pode ser feito considerando as decisões feitas por cada pessoa onde se pode dizer que nos bastidores da ação do dinheiro, naquilo que faz, está uma intenção na medida do humano qua a configura. Cada um de nós particulariza o dinheiro de modo a que essas mesmas partes sejam alocadas em coisas e situações que são fundamentais para a nossa vida sendo nesse movimento que atribuímos significado ao dinheiro (Hochschild, 2017, p.162). Revemo-nos assim numa qualidade que neutraliza a ação pela ação, como se esta última acontecesse de um modo independente, produzida por uma contingência meteorológica da economia. Esta imagem não está completamente afastada da realidade e por isso fomos alimentando a ilusão de que o dinheiro é constantemente um elemento estranho à nossa experiência a qual nunca é suficiente para o dominar. No entanto, como Zelizer já assinalou, o contrário também é verdade: a acção da sua componente ontológica expressa na forma como o personalizamos tem um efeito directo na sua fenomenologia. Podemos aqui, humilde e temporariamente refazer o chavão das ciências económicas: interessa o que o dinheiro é porque será o suporte daquilo que faz. Possivelmente esta é a maneira de resolver a esquizofrenia que Agamben identificou.

O dinheiro acaba por ser um fazer levado por uma energia, por uma vontade, por uma ideia que o organiza no mundo com intenções específicas, seja poupar para pagar as propinas da universidade, seja para garantir que as contas são pagas ao final do mês, seja para gastar em algo por puro prazer. Se mantivermos como exemplo os chamados consumos supérfluos associados a uma qualidade que expressa a nossa identidade e a nossa humanidade, essa expressão acontece logo antes de tomarmos a decisão. Essa expressão já está embebida no próprio dinheiro, pelo menos na sua forma granular

porque tudo o que o dinheiro é pode ser resumido ao seu potencial. E o seu potencial não pode ser outra coisa senão expressivo. Aquilo em que se materializa pode variar infinitamente mas nunca, em momento algum, deixa de ser uma expressão da nossa humanidade. O fazer a mediação de transações será sempre a tentativa da economia traduzir para a sua linguagem, aquilo que na sua essência, são relações que se manifestam racional ou irracionalmente.

Zelizer recorre à imagética das cores, em particular da sua ausência no dinheiro, para demonstrar como a nossa acção o modifica: “Viviana Zelizer assumed that money is an apparently colorless object in order to show how people infused it with personality when they manipulated it” (Desan, 2017, p.110). A artista Norte Americana, Danica Phelps, realizou a demonstração prática daquilo que Zelizer procurava expressar atribuindo cores à variedade das suas despesas diárias. Nas suas obras “Brooklin” e “Brooklin:Portraits”, por baixo de cada desenho que os integrava “she notes her financial transactions in dollars, red for expense, green for income, and grey for credit” (Siegel & Mattick, 2004, p.145). O dinheiro incolor de Zelizer reaparece em Phelps nas suas múltiplas tonalidades confirmando o que a primeira queria demonstrar. Todos, de alguma forma, pintamos o dinheiro e todos o fazemos cada um à sua maneira. Podemos fazê-lo partindo de um pressuposto mais pragmático que no entanto reflecte sempre as diferentes intensidades das nossas preocupações, da nossa ansiedade, do nosso humor, do nosso sentido estético e todos os lugares comuns juntamente com os lugares que nos são únicos. Esta condição da nossa relação individual com o dinheiro era o que Phelps pretendia expressar com as obras referidas na medida em que “people can be thought of in business terms, and that the details of business can carry emotional freight as much as any expressionist outpouring” (Ibidem). Como vimos mais acima, embora os negócios estejam interessados na abstração e não no particular, sendo um processo humano, não evitam a manifestação do elemento emocional. Pintar o dinheiro tendo como referência a nossa experiência pessoal é conceder-lhe a forma que precisamos que tenha em determinado momento o que é sempre e apenas uma forma possível. Todas as outras formas não são periféricas ao dinheiro mas estão sempre presentes na sua configuração ilimitada. Por esta razão é que autores como Nigel Dodd (2017) podem afirmar que

money is a process, not a thing, whose value comes from it’s qualities as a social relation. Money is shaped from the inside by the social practices of the users.

The great, sweeping historical associations between money and gold, and between money and the state, are inessential. It can exist without them, as much as their structures linger. (p.231)

A ideia de dinheiro como processo reforça o seu carácter dinâmico que o impede de se cristalizar numa coisa exactamente porque, como Ehrlicher nos diz e como já vimos anteriormente, “all through history money as never ceased to evolve” (Ehrlicher como citado em Beuys, 2012, What is Money?). Nessa medida não necessita de uma referência de valor sustentada numa matéria como o ouro, o ouro real que Goux, fazendo uma aproximação a Mallarmé, descreve como “unprepossessing numéraire with no flair, no pomp, a hollow deity, a mere instrument of quantification.” (Goux, 1984, p.109), ou qualquer outra, que contribuam para a reificação do seu conceito o que possivelmente impediria sua permanente evolução. Pode igualmente descolar-se da figura centralizada do estado e dos bancos, como o sistema digital “Blockchain” e as criptomoedas já comprovaram. Assim, será possível dizer que apesar de servir todas as ideologias, todos os sistemas económicos ou políticos não é intrínseco a nenhum. Qualquer sistema económico está limitado à sua condição de sistema que apesar de ter sempre o seu grau de contingência opera em torno de princípios mais ou menos rígidos. O dinheiro atravessa todos os sistemas e transforma-se naquilo que cada sistema precisa que o dinheiro seja. Apenas o seu carácter informe permite que esteja em processo permanente a assim ser transversal a todas as coisas materiais ou imateriais. Resiste à cristalização e ao mesmo tempo que a acompanha, pode ser um factor de mudança. Talvez por isso é que Beuys afirmava que o dinheiro tinha que sofrer uma metamorfose assumindo a forma do seu documento de direitos. Intrínseco à sua proposta está o fundamento de que se começarmos por operar uma mudança no dinheiro poderemos observar um efeito dominó que corresponderá a uma mudança em todas as áreas da nossa vida. Nessa medida, considerando tudo o que foi descrito até aqui, possivelmente nada faz mais sentido porque de facto o dinheiro não está unicamente relacionado com tudo o que faz e fazemos, como nos descreve a retórica económica, mas também está relacionado com tudo o que é e somos. Christine Desan (2017) afirma que “money is a complex project ... In fact, societies engineer money rather than discover it. Their work is constant and collective, a matter that involves both public initiative and individual decision making” (p.115). O dinheiro é um percurso que continuaremos a fazer à

medida que vamos decidindo qual a forma ou as formas mais adequadas às nossas aspirações enquanto habitantes do planeta. Um projecto que inevitavelmente continuaremos a desenvolver não apenas enquanto coletivo mas enquanto indivíduos que são agentes ativos na configuração das suas vidas e cuja participação incorpora singular e permanentemente o potencial de outras perceções, outros modos de olhar e pensar o mundo. Considerar o dinheiro como um processo ou um projecto é sublinhar o seu inacabamento e no mesmo sentido apelar a uma agência que permite dar-lhe continuidade percebendo o que deve ser à medida que se avança. Um perceber que poderá ser feito à medida de um diálogo que temporariamente ultrapasse uma indefinição que está inscrita na própria natureza do dinheiro. O dinheiro vai aparecendo e desaparecendo em função da qualidade desse diálogo que reflete uma construção e desconstrução constante feito necessariamente numa linguagem expandida que vá para além do jargão económico. Poderemos inverter o processo de Gide, em que a metáfora não é o dinheiro para analisar processos de escrita e a sua linguagem, mas a linguagem na sua forma mais transparente e abrangente pode ser a ferramenta para analisar o dinheiro, onde o ouro é representado da perspectiva da sua função simbólica²⁴. O dinheiro enquanto puro símbolo tem o potencial de também se fazer representar por uma linguagem simbólica e neste movimento estaremos a fazer aquilo a que nos propomos: a expandir aquilo que o dinheiro é, talvez a partir de uma poética do dinheiro. Estaremos a ir na direcção da sua ontologia como propusemos no início deste capítulo. Fazendo desta maneira, não estaremos a pensar no dinheiro enquanto matéria isolada e autónoma mas estaremos a reconfigurar a sua presença nas nossas vidas e como podem ser beneficiadas de um modo equilibrado por uma ferramenta que exerce uma imensa força sobre elas. Na verdade, sempre numa lógica especular, estamos a perceber que essa força é apenas a manifestação da nossa própria força ou, considerando sempre a dualidade de todas as coisas, a fraqueza do dinheiro é a manifestação das nossas próprias fraquezas. Aquilo que nós somos é aquilo que o dinheiro é. Poderá ser interessante exercitar alguma auto-observação quando falamos ou pensamos em dinheiro. Em que medida é que estamos a falar de nós próprios quando falamos sobre dinheiro. Não é o falar sobre dinheiro que nos revela mas como falamos

²⁴ “It is left to the writer (the poet, but also perhaps the philosopher, in the alchemical sense) to amass a treasure of another order, of incalculable wealth, referring to transcendent Measure. What is suggested by the word gold—the treasures of its symbolic signification (glitter, light, sun, wealth, purity, immutability)—is of greater worth than real gold” (Goux, 1994, p. 109)

sobre dinheiro sendo nesse reconhecimento que o dinheiro se começa a constituir. No solilóquio que é um diálogo, nesse diálogo que mede a extensão da linguagem de como nos vamos dinamicamente definindo, a única coisa que o dinheiro faz e que se mantém invisível no meio de todas as outras coisas que continua a fazer, é acompanhar-nos nesse processo. Se nos acompanha não se move sozinho; move-se conosco juntamente com os nossos corpos e os nossos espaços. A nossa evolução fica impressa na sua evolução e por isso aquilo que ele é num determinado momento será sempre a representação daquilo que somos em determinado momento. Por isso é que é um exercício estéril entrar no lugar-comum de uma demonização do dinheiro porque a partir do momento que o fazemos estamos apenas em modo auto referencial. Poderíamos aqui parafrasear muito livremente a já muito usada citação de Sartre para dizer que o inferno não é o dinheiro mas o inferno somos nós. Nessa medida, não pode ser atribuído ao dinheiro, aquilo que são as nossas falhas. Essa será apenas mais uma maneira de o tornar invisível não sendo no entanto surpreendente a razão pela qual o fazemos. Parece haver uma coincidência entre o reaparecimento do dinheiro e acontecimentos negativos, onde parece ganhar corpo para que possamos estar mais conscientes da nossa falência. Mas não é apenas esta última que se mostra como nos diz Nigel Dodd (2017): “A monetary crisis will always expose the social life of money, that is to say, the complex and dynamic configuration of social, economic, and political relations on which money depends” (p.244). Mostra-se quando falta, quando sentimos que não conseguimos escapar à sua influência porque toda a sua complicação surge à superfície. A sua visibilidade encontra-se estranhamente ligada à nossa insuficiência, à nossa incapacidade, ao nosso descontrolo porque somos confrontados com a complexidade das nossas relações e suas fragilidades. E num mundo onde as crises ou ameaças de crise são permanentes a face do dinheiro parece ficar mais definida. Será possível afirmar que o dinheiro é a objetificação da crise? Que a sua materialização é apenas assente no espaço temporal dos momentos perigosos? Considerando o que já vimos anteriormente uma crise monetária é apenas a materialização da nossa complexidade. “Such a crisis does not simply show money for “what it really is”. More important, it reveals money for what it is not, an objective entity whose value is independent of social and political relations” (Ibidem). Talvez possamos adotar o discurso da objetividade do dinheiro quando tudo é harmonia mas não quando tudo está em desequilíbrio. Aparentemente esta presença renovada parece não surgir enquanto

símbolo de tranquilidade e segurança mas como uma forma de nos lembrar que fazemos parte de uma dinâmica colectiva em equilíbrio precário, o que é a sua verdadeira natureza. No entanto tudo o que conseguimos sentir quando o dinheiro sai da sua invisibilidade é o seu efeito devorador nos sacrifícios que lhe concedemos. Algo que até aqueles que observam tudo de um lugar periférico conseguem identificar: “Muitos há que pelo dinheiro sacrificaram o riso, a honra, a consciência, a felicidade e até mesmo a mulher e filhos. Quase todos eles sacrificaram a saúde mental ao metal redondo e ao papel forte, isto é, ao dinheiro.” (Tuiavii, 2007, p.22) Não deveria ser surpreendente porque a dificuldade, a resistência, a dor estão sempre mais próximas da pele. Deixam marcas na carne e por isso imprimem de forma mais duradoura uma certa imagem do dinheiro. Mas o que o torna visível é exatamente o que o esconde. Uma demonização feita a partir da perspectiva de que o dinheiro é a origem de todos os males, que nos vitimiza e nos prende à ideia de que nada há a fazer perante forças que nos são superiores ou que à maneira de um tal Banqueiro Anarquista é preciso combater. Já foi sugerido que, ao contrário do que o último afirma, o dinheiro não é uma ficção mas a substância mais real a que corresponde à qualidade única de descrever a nossa complexidade. Com este exemplo do Banqueiro Anarquista voltamos ao início deste capítulo com o sentido de começar a fechar o ciclo. A personagem construída por Fernando Pessoa comportou-se como um verdadeiro economista quando descreveu o dinheiro como uma entidade independente, como algo que parece ser um fenómeno de pura acção vinda do exterior que simplesmente acontece aos homens e é produtora, nas suas palavras, de tirania. Isto serve para construir o longo argumento que o coloca no caminho individual de uma libertação que o desresponsabiliza da tirania que por sua vez a sua riqueza criou. A tirania não estava nas múltiplas acções a que se propôs subjugando outros para que pudesse fazer sempre mais dinheiro. A tirania, segundo ele, era intrínseca às próprias ficções sociais das quais o dinheiro era a mais poderosa. Será possível considerar que o Banqueiro Anarquista está parcialmente certo à luz de tudo o que foi escrito até este ponto. Apenas parcialmente, porque se considerarmos a multiplicidade do dinheiro, tirania é apenas uma característica que também o pode definir. No entanto, o carácter informe do dinheiro apela à nossa agência que só pode ser activada em conformidade com um determinado contexto. O dinheiro não é apenas uma coisa que nos acontece mas algo que também podemos fazer acontecer e que nesse sentido apela a uma responsabilização. Por sua vez o Banqueiro Anarquista partiu do

princípio que o dinheiro é apenas um fenómeno objetivo, maximamente abstracizado na sua tirania e que por isso precisava de ser subjugado. “Como subjugar o dinheiro, ou, em palavras mais precisas, a força ou a tirania do dinheiro? Tornando-me livre da sua influência, da sua força, superior portanto à sua influência, reduzindo-o à inactividade pelo que me dizia respeito a mim.” (Pessoa, 2016, p.40) De uma forma geral representamos o dinheiro como o Banqueiro Anarquista, com tudo aquilo que nos faz e inflige e em simultâneo o que conseguimos fazer com ele (ou sem ele) onde a única solução parece ser adquiri-lo. Imaginemos então que a utopia do banqueiro anarquista começa a ganhar forma na medida em que todos, tal como ele pretendia, nos libertávamos individualmente assumindo o papel de banqueiros anarquistas. Bilhões de banqueiros anarquistas a agir segundo o seu interesse próprio em busca da liberdade (algo soa familiar o que quer dizer que alguém vai ter de ficar pelo caminho)²⁵. É precisamente neste ponto que desvirtuamos o vasto espectro da nossa agência como se apenas houvesse uma única coisa a fazer exatamente porque não a emparelhamos com a multiplicidade do dinheiro. Uma das coisas que parece ser fundamental será recuperar alguma lucidez e amplitude sobre a maneira como analisamos a nossa relação com o mesmo. Deixar de o objetificar particularizando as suas características porque já percebemos que nada nele é particular e definido. Por isso é que está a desaparecer, por isso é que se está a desincorporar. O nosso preconceito objetifica-o e constrói a qualidade da relação com algo que achamos que está fora de nós. Mas esta agência é o centro do dinheiro, a ideia de que o dinheiro é aquilo que nos queremos que seja. “- quem tem autoridade sobre o dinheiro? – Ah... tu mais do que qualquer outra pessoa, vais gostar da resposta a essa pergunta. Tens tu.” (Martin, 2013, p.393). Deste modo a componente social do dinheiro informa uma componente individual que compreende a sua potência em modificar o dinheiro a partir de dentro. Que finalmente compreende que o dinheiro é uma percepção que está permanentemente a ser construída. Neste

²⁵ Ou talvez ninguém fique pelo caminho porque segundo a lógica do banqueiro anarquista “se um homem nasceu para escravo, a liberdade, sendo contrária à sua índole, será para ele uma tirania (Pessoa, 2016, p.47). E assim cada coisa está perfeitamente no seu lugar. Um mecanismo perfeito onde cada peça está feita à medida do funcionamento de um todo. Todos somos felizes, cada um à sua maneira, porque todos temos necessidades diferentes e temos prazer em coisas diferentes. Uns gostam de ser “masters”, outros gostam de ser “servants”. Uns gostam de ajoelhar e outros gostam de ver os outros a ajoelhar. Diversão descartável para todos (Depeche Mode, 2009, 0:01) Imagino o Banqueiro Anarquista sentado no seu escritório situado no 25º andar, com um Picasso na parede e com uma janela panorâmica com vista para o Tejo. Os auscultadores postos a ouvir Annie Lennox e uma lágrima ao canto do olho: “Sweet dreams are made of this, who i’m I do disagree? I travel the world and the seven seas. Everybody is looking for something. Some of them want to use you, some of them want to be used by you. Some of them want to abuse you, some of them want to be abused” (Eurythmics, 2009, 0:07). Sim, pensa o Banqueiro Anarquista emocionado e com um leve sorriso enquanto observa um pacote turístico de cinco andares a chegar com muito dinheiro (descupem, com muitas pessoas): tudo está no sítio certo. A liberdade é para todos.

ponto podemos começar a fazer transição para a componente artística retornando a Duchamp quando este nos diz que o espectador completa a obra com o seu olhar e a sua percepção. Esta transubstanciação é exatamente o que acontece com o dinheiro em que este só se completa enquanto dinheiro na relação com quem o usa e lhe atribui uma percepção. O dinheiro enquanto obra humana só se completa na relação com o humano e por isso só é dinheiro enquanto múltiplas percepções de dinheiro. Duchamp sabia-o.

A Matéria de um Projecto para Tratar de uma Matéria em Projecto

Faria todo o sentido iniciar a segunda parte deste capítulo da mesma forma que iniciamos a primeira parte deste capítulo e terminámos a primeira parte deste capítulo. Faria todo o sentido voltar a Duchamp, a um momento em particular em que este diz a Cabanne (1987): “money was always over my head!” (p.63) Faria todo o sentido explicar que se falava do icónico cheque passado a Daniel Tzanck e o que lhe teria acontecido. Que Duchamp já não se lembrava se o teria vendido ou dado a Roberto Matta mas lembrava-se que o tinha comprado por um valor bastante acima dos 115 dólares constavam no cheque. Dizer que isto possivelmente demonstrava que o dinheiro não era bem aquilo que o entusiasmava. Faria todo o sentido colocar a atenção neste cheque e verificar que o conceito de “earmarking” de Zelizer se aplicaria na perfeição. Um cheque emitido pelo banco de Nova Iorque, “The Teeth’s Loan & Trust Company”, exclusivamente preocupado em garantir que os seus clientes mantinham uma impecável saúde oral. Um banco cujo dinheiro é a representação das nossas cáries, dos nossos abcessos, dos nossos branqueamentos dentários e não de capitais. Faria sentido dizer que o capital neste caso específico, não é a arte mas são os dentes do mundo. Mas depois dizer que houve um engano e que quando estamos a falar de Duchamp tudo é um pouco mais complicado. Que capital em Duchamp é arte mais dentes. Que dentes são arte quando os bancos são fictícios. Que é possível fazer muito dinheiro quando se é um artista de peso e se assina um papel inventado com um valor que não existe. Ou melhor, quando se é Duchamp, paga-se muito dinheiro pela própria arte. Bastante superior à conta do dentista que não sendo paga, acaba paga com juros. Faria todo o sentido dizer que isto só acontece quando se é Marcel Duchamp. Sim, faria todo o sentido. Seria uma transição deveras elegante exactamente porque o dinheiro em SIMO também precisa de Zelizer para ser explicado. Mas a relação com Duchamp era um pouco tosca, desalinhada, algo forçada. Por isso, o problema surge porque não encontrei transição

para o que vem a seguir e assim o sentido termina aqui. Será preciso começar esta segunda parte de outra maneira onde percebi que o melhor é começar directamente pela performance.

As primeiras ideias de SIMO em nada se relacionavam com dinheiro. Este começou a fazer parte do projeto enquanto matéria artística após as primeiras experiências no espaço público em que o dinheiro recebido pelas pessoas que passavam começou a ser revestido de uma importância que ultrapassava a transação. Havia algo no carácter voluntário e espontâneo da acção de dar dinheiro que parecia não corresponder a uma simples troca de serviços. Foi por esta razão que primeiro apareceu o “Memory Bond” um objeto que não será desenvolvido nesta tese mas que faz parte da performance e que é uma espécie de contra dádiva feita em resposta ao que se considerou ser uma dádiva vinda do público. No entanto, o “Memory Bond”, apesar de conseguir estabelecer uma reciprocidade fundamental para que a primeira acção não fosse reificada, o próprio dinheiro parecia assumir uma outra dimensão. De alguma maneira parecia ser diferente apesar de ser o mesmo dinheiro de sempre. Nada tinha mudado no seu funcionamento e no entanto comecei a ter a sensação, que se foi intensificando no tempo, de que não podia fazer com aquele dinheiro aquilo que era suposto fazer com ele: gastá-lo ou qualquer outra das funções genéricas descritas na primeira parte deste capítulo. Considerando o processo pelo qual tinha chegado às minhas mãos em que um desconhecido sem qualquer obrigação decide aproximar-se e oferecer algo que é seu, fazia com que aquele dinheiro fosse mais do que dinheiro. Possivelmente “gift money” seja uma maneira adequada de descrevê-lo. Um termo usado por Beuys para descrever o “pfennig” oferecido por um membro do público aos panelistas aquando da icónica discussão que procurava investigar as várias perspectivas sobre o que o dinheiro é e pode ser.²⁶ Beuys põe a hipótese de fazer outras coisas com aquele dinheiro se não fosse “gift money” mas apenas com intenção de descrever aqueles que são os seus processos comuns. No entanto, enquanto “gift money” aquele “pfennig” adquire um conjunto de características que anulam o seu dispositivo

²⁶ Ao ser interpelado pelo membro do público a descrever o que era aquela moeda, Beuys (2012) respondeu: “I define this penny as gift money and thereby clearly show that gift money is the best money (laughter, applause). Money lent would be a little less appealing, but if he had said: I lend you this money, that would do also. Under certain circumstances, I could do something with it. If Mr. von Bethmann still had his bank, I could deposit it there for example. But he doesn’t have it anymore. But of course I would have to pay back this penny, without interest, since he didn’t ask for interest. He would have granted me an interest-free loan. All this is to say that I do, in fact, attach great importance to describing things as they are.” (What is Money?)

quotidiano. Será seguro especular que Beuys nunca gastou, emprestou ou depositou aquele dinheiro, não por ser apenas um “penny” mas porque adquiriu o estatuto de um presente que o remete para um gesto intensificado por uma certa situação localizada num determinado tempo. Beuys é determinante em separar aquilo que é a sua percepção pessoal específica ao que aquele “penny” significa e a componente funcional do mesmo. Como já vimos com Zelizer o dinheiro pode ser pessoal e aquele “penny” levado pelo gesto de uma pessoa do público perdeu o seu carácter genérico para ser revestido de contornos particulares porque associados a uma relação e a uma situação específica. Neste caso é possível observar que não foi o dinheiro que mudou mas um gesto e a percepção desse gesto que o mudaram. O diálogo de que falávamos anteriormente pode ser reconhecido num espaço de comunicação entre Beuys e alguém que procura respostas as quais são saudavelmente díspares entre os convidados do debate. Num momento o dinheiro é dinheiro e noutra momento o dinheiro é outra coisa sem deixar de ser dinheiro. Parece no entanto inevitável perguntar se algumas das respostas seriam as mesmas se a quantia fosse substancialmente maior. Sabemos através de Sandel (2015) que presentes em dinheiro eliminam o carácter expressivo de dar um presente. Mas uma moeda, um valor mínimo, parece perder o peso da sua componente económica para tornar mais evidente o seu perfil icónico que sustenta uma certa simbologia. Passa a ser revelador do que é verdadeiramente intrínseco à sua natureza enquanto dinheiro porque apenas se resolve sem nunca se resolver, nas várias maneiras como o descrevemos. Estas, por sua vez e mais uma vez, dependem da situação em que nos encontramos. Para Ehrlicher é uma lembrança/memória (Beuys, 2012, What is Money?) para Biswanger tanto pode ser um pagamento pelo seu serviço no debate como um penny da sorte (Ibidem) para Bethmann tanto pode ser salário como liberdade incorporada (Ibidem), para Beuys é um presente (Ibidem). Enquanto presente não é gastável, não pode ser oferecido de volta e não pode ser comprado de volta tal como Duchamp fez com o cheque oferecido a Daniel Tzanck para depois ser possivelmente oferecido novamente a Roberto Matta (Cabanne, 1987, p.63). O penny de Beuys como também de Ehrlicher e Biswanger reveste-se totalmente de um simbolismo que apesar de o manter funcional fica completamente retirado do sistema onde opera. Ocorre uma transformação na forma de uma demarcação do dinheiro já identificada por Zelizer (1997) no processo de descrever as diversas maneiras em como o dinheiro é convertido num presente dizendo que “others earmarked legal tender as a gift by withdrawing it from circulation

altogether and inscribing their own personal messages” (p.108). Aquele penny é um penny mas já não é um penny. Aquele penny é o que os interlocutores envolvidos na situação interpretam que seja. Trazido para a sua esfera pessoal é lugar de relação, de memória, de valores e de superstição. Para além daquilo que faz que parece sempre manter-se estável, o mesmo penny vai-se desdobrando em outras coisas que variam em função de uma subjetividade localizada. Qualquer um dos quatro intervenientes, se por um acaso tivesse encontrado o mesmo penny perdido no chão possivelmente não teria feito as mesmas formulações. No entanto isto muda quando a situação muda.

Em relação a SIMO a nova situação é a performance onde o seu desenvolvimento mudou a relação quotidiana com o dinheiro ou, no mínimo, com o dinheiro que era oferecido. Na mesma medida que a oferta de um interlocutor teve a capacidade de desafiar os intervenientes na discussão a reorganizar uma percepção do dinheiro que até ali não tinha sido discutida, também a relação com outras pessoas e suas ofertas feitas no decorrer da performance reorganizou uma percepção sobre o dinheiro. Nada disto foi intencional. Em momento algum foi antecipado fazer uma performance em que o dinheiro como matéria seria um dos seus centros. Mas sabemos que as criações quando postas em movimento adquirem uma vitalidade que as tornam quase autónomas. De alguma maneira a questão surgiu de um desconforto. Da sensação de que alguma coisa não estava no sítio que lhe era devido. *A resposta estava na evidencia de que o dinheiro não pertencia ao criador mas pertencia à criação porque era esta última que desencadeava a situação onde o mesmo dinheiro de alguma forma se recontextualizava.* Exatamente porque o dinheiro tinha um devir onde ocorria uma recomposição afetada pela sua relação com a performance, seria incongruente voltar a usá-lo como se o acontecimento fosse neutro. Uma vez no espaço da performance aquele dinheiro não podia ser usado para outra coisa senão os objetos de SIMO e assim, como Zelizer explica acima, transforma-se enquanto presente oferecido e sai de circulação. Algo que tem um paralelo em Yves Klein (Goldberg, 2007; Scovino, 2007) na sua performance “Zonas de Sensibilidade Pictórica Imaterial” sobre o qual só aceitava como pagamento moedas e ouro. Scovino (2007, p.100) descreve um processo de transferência entre um casal americano, os Blankot e Yves Klein. Este deitou 7 dos 14 lingotes de ouro que recebera ao Sena e outros 7 serviram para produzir a sua série Monogold. O ouro no processo de transferência da sensibilidade pictórica de Klein adquiria um simbolismo só possível enquanto matéria artística, assumindo uma função

completamente diferente à que teria num circuito económico. Com o dinheiro de SIMO acontece algo semelhante, embora por processos diferentes. Uma forma de “earmarking” em que aquele dinheiro, na simplicidade de um gesto, passa a ser outra coisa até voltar a circular enquanto objeto de SIMO. Entre o momento da oferta e a sua integração na criação dos objetos da performance fica guardado até de ser novamente utilizado²⁷. Assim percebeu-se que o dinheiro recebido deveria ser transformado em algo parecido ao “Memory Bond” para ser um valor de uso em vez de um valor de troca de que falaremos mais à frente. Desta evidência surgiu o Free Money Card, um objeto que permitia ao dinheiro continuar a circular, fragmentado em moedas de 0,10 euros e ficar na posse de quem o encontrasse. Os primeiros objetos tinham apenas a designação FREE MONEY, um espaço para a moeda e o logotipo da performance²⁸. No entanto, foram evoluindo à medida que a performance foi sendo desenvolvida conceptualmente e o resultado foi o preenchimento do último espaço vazio na composição dos elementos do cartão com múltiplos fragmentos da grande pergunta que faz o título da discussão sobre dinheiro onde Beuys é protagonista: “What is Money?”

Utilização do Termo “Free Money”

Para chegarmos à versão multiplicada desta grande pergunta será preciso em primeiro lugar fazer uma muito breve análise do conceito “free money” a partir de diferentes perspectivas para que seja possível situar o modo como é usado no contexto de SIMO. Começamos com uma perspectiva directamente ligada à economia em que “Free Money” surge como teoria através do economista alemão Silvio Gesell (1862-

²⁷ Por uma vez decidi a contra-gosto gastar dinheiro da performance num parquímetro. Tinha as moedas guardadas na minha bolsa, porque queria troca-las por moedas de 10 cêntimos e eram os únicos trocos que tinha. O que foi curioso foi o grau de arrependimento depois de o ter feito. A sensação física de desconforto como se tivesse traído a performance e o carácter único daquele dinheiro.

²⁸ O logotipo da performance não foi discutido em tese de mestrado e também não será desenvolvido a fundo nesta tese de doutoramento. No entanto julgo que é importante fazer-lhe uma referência considerando que pode ser identificado como um elemento importante da performance. Podemos começar com uma descrição do símbolo que é uma referência directa ao título Step Into My Office: os dois traços verticais representam uma porta entreaberta e os círculos desenhados ao lado e em cima representam uma maçaneta. Esta poderia ter ficado ao meio dos dois traços de modo a que o símbolo se aproximasse à representação descrita. No entanto, assemelhava-se um pouco ao símbolo do dinheiro e por isso manteve-se a versão que aparece em todos os Free Money Cards, Memory Bonds e figurino. Este logotipo foi desenvolvido para identificar a performance e não o criador. Constitui-se como uma assinatura que na verdade descreve, simboliza, representa tudo o que está escrito nesta tese. Todo o conteúdo desta tese está contido nesse símbolo que é acima de tudo a representação de uma criação. Pretende-se por isso escapar à eterna discussão do peso do criador nas obras, do criador enquanto marca e enquanto referência que determina a viabilidade de mercado de uma obra. Aqui a obra é a referência e nessa medida o logotipo (tal como o dinheiro) é auto referencial o que implica a impossibilidade da sua utilização para identificar outras criações que não sejam SIMO. Assim, o logotipo integra e concentra um conjunto de conceitos que permitem descrever e destacar uma performance que tem elementos e características bem definidas.

1930) e definia um tipo de dinheiro sem juros associados, dinheiro livre de juros. Para Gesell, a circulação do dinheiro constituía a sua característica fundamental e nessa medida os problemas económicos podiam ser identificados na acumulação de riqueza e nos altos juros definidos pelas instituições financeiras, uma ideia que, como Blanc nos diz, também John Maynard Keynes partilhava. Para chegar ao almejado dinheiro livre de juros, Gesell afirmava que era preciso acelerar a circulação do dinheiro de modo a que não só fosse gasto mais rapidamente mas que fosse feito localmente onde a riqueza era produzida. Apenas a partir de uma organização do dinheiro enquanto dinheiro de consumo²⁹ é que seria possível uma aceleração da economia. De uma forma muito resumida e por isso muito redutora Gesell conclui que a forma de acelerar a circulação do dinheiro seria através de “stamped money”. O funcionamento deste assentava num regime de “*demurrage*”, de depreciação do dinheiro o qual perde valor em períodos de tempo regulares previamente definidos por uma qualquer autoridade. Como Lewis Hyde (2019) explica, numa relação que estabelece entre Ezra Pound e Gesell, “stamp scrip is *schwund geld* in German, “shrinking money.” ... It’s money that decays.” (p.339) Assim, para que o dinheiro em posse de uma qualquer pessoa ou instituição mantenha o seu valor nominal tem que ser paga uma percentagem sobre esse valor, transação que era comprovada através do uso de selos que eram colados nas notas. Blanc (1998) explica este processo de modo mais detalhado:

Every month or every week notes lose a fixed percentage of their nominal value, for example, a weekly rate of 0.1 percent of the nominal value of the notes, i.e., a yearly depreciation of 5.2 percent. Then, in order to maintain the value of their notes, people would have to purchase stamps every week at the Post Office. Stamped money means that the authorities impose on money, not prices, a stable, fixed, and announced inflation. (p.474)

Basicamente isto quer dizer que quem quer que esteja na posse de dinheiro tem que pagar para manter o seu valor o que previne a acumulação de riqueza e altera a relação com os empréstimos.

²⁹ “One can distinguish two meanings of the idea of consumption money: 1. The quick and whole spending of money. This means that income is not hoarded during the period of production that follows its distribution. 2. The disbursement of money in the very place where incomes are created. This means that income does not get used for consumption or invested elsewhere. (Blanc, 1998, p.472)

“In this system, the disadvantage lies not in borrowing money, but in holding money idle. Since it is in the interest of no one to hold notes idle, this system stimulates deposits, discourages hoarding, stimulates loans, and, finally, stimulates monetary circulation in general. (Ibidem).

Esta rápida circulação do dinheiro significava simplesmente que “nobody would want to hold on to it.” (Hyde, 2019, p.339) Como refere Blanc (1998, pp.475-476), apesar de ser um sistema com exemplos de sucesso como aquele paradigmático da cidade Wörgl, na Austria dos anos 30 que conseguiu revitalizar uma economia na bancarrota e recolocar a trabalhar 1500 desempregados de uma população de 2000 pessoas, pode não ser possível aplicar em grande escala e durante períodos de tempo prolongados. Assim, considerando estas limitações, o princípio “free money” e a respectiva aceleração da sua circulação nunca foi concluída naquilo que Gesell designava uma “free economy” a qual era a sua ilusão, a sua utopia.

Numa vertente artística e simultaneamente activista, Jim Constanzo (2015, p.203), já no século XXI, imprimiu nas notas de dólar o conceito “free money.” Como serviam de protesto à crise imobiliária de 2008, e aos acontecimentos que seguiram, designadamente ao resgate dos bancos de Wall Street, o outro lado da nota era igualmente impressa com as expressões “Slave of Wall Street” e “Common Good, Common Wealth” juntamente com a morada electrónica da Aaron Burr Society³⁰. No início do movimento, em Abril de 2009, que foi baptizado de “Free Money Movement” foram impressas um total de 100 notas de dólar que por sua vez foram recolocadas em circulação numa estratégia semelhante à de Cildo Meireles (Scovino, 2007) nas obras ligadas ao “Inserções em Circuitos Ideológicos”. Para Constanzo (2015) e a Aaron Burr Society este movimento estava orientado na direcção de “raise awareness of the predatory nature of capitalism and the Wall Street agenda of deregulation, fraud, and bailouts” (p.203). Tal como Filipe Scovino (2007) nos explica sobre Meireles será possível elaborar que Constanzo pretende

³⁰ Segundo Constanzo (2015), a Aaron Burr Society “started as an absurdist, conceptual public artwork.” (p.205). Homónima do vice-presidente americano Aaron Burr (1756-1836) e tendo como base um primeiro movimento artístico denominado REPOhistory, a Aaron Burr Society é um colectivo que surge na primavera de 2008, meses antes do início da crise imobiliária.

um alargamento dos nossos sentidos e uma tomada de posição frente ao mundo. A economia é a esfera da produção em massa, do poder, da circulação de valores, de um mundo em constante movimento que não pode parar em momento algum, senão corremos o risco de falhar. Mas a “falha” pode estar presente nesse mesmo movimento ininterrupto. (p.100)

Inserir notas de dólar, como notas de cruzeiro ou garrafas de Coca-Cola, é encontrar essa falha, essa brecha, essa abertura onde o mundo pode ser contactado a partir de um outro olhar olhando para aquilo que já conhece. Ambos usam o sistema e a sua ferramenta predominante não só para dizer coisas sobre o mundo mas para dizer coisas ao mundo em gestos mínimos que Meireles acreditava terem potência para contrapor o caráter expansionista do capitalismo uma vez que “a sua fragilidade repousa exatamente na minimalidade de um perigo potencial” (Meireles, 2006, como citado em Scovino, 2007, p.104) Alicerçados nesta crença, tanto Meireles como mais tarde Constanzo, fazem uso de “de determinados mecanismos de circulação na sociedade e a veiculação da ideologia do produtor por meio deles. Essas práticas trazem implícita a noção de meio circulante, como é o caso do papel-moeda e das embalagens retornáveis” (Scovino, 2007, P.102). O meio circulante de Constanzo³¹ é o mesmo meio circulante de Meireles, onde a suas notas de dólar podem chegar a um número indefinido de pessoas que estarão em contacto com a sua mensagem. No entanto a utilização do conceito Free Money não é esclarecida por Constanzo ao qual se refere como tendo sido aplicado com alguma liberdade poética. Isto poderá querer dizer que o seu significado está em aberto, abrindo-se a uma multiplicidade de interpretações tanto por parte de Constanzo e a Sociedade Aaron Burr como por parte das pessoas a quem chegam as suas notas de dólar impressas. Esta indeterminação coloca-se em contraste com Gesell para quem como já vimos “free money” era revestido não de uma intenção poética

³¹ Constanzo (2015) descreve o modo como as suas notas são colocadas em circulação: “ABS continues to distribute Free Money using a viral strategy that circulates stamped bills through monetary exchanges in bars and shopping in assorted venues. During Occupy Wall Street (OWS), ABS added an OccupyWallSt.org stamp. Thousands of dollars have been spent across the U.S. and in 2012 ABS was invited to the 7th Berlin Biennale as part of Occupy Museums and distributed stamped Euros” (p.204). Podemos aqui também estabelecer um paralelo com o trabalho de J.S.Boggs, cujas notas desenhadas eram de tal maneira realistas, que tentava comprar coisas com elas, apesar de ter sido acusado várias vezes de contrabando (Siegel & Mattick, 2004, p.52), ou de Meireles com as suas notas de edição ilimitada de “Zero Dollar”, “Zero Cruzeiro” e “Zero Centavo” (Ibidem, p.53)

como descreve Constanzo mas de uma função económica específica cuja tentativa era amparar e equilibrar um sistema para que fosse mais sustentável de forma a evitar aquilo que era o foco de protesto de Constanzo, “the disastrous effects of speculation, hoarding and usury, which are considered to be the source of economic crises” (Blanc,1998, p.470).

“Free Money” foi o título que Tom Otterness, cujo trabalho é fundamentalmente orientado para as questões do dinheiro e respectiva dimensão social, baptizou uma das séries das suas múltiplas esculturas de bronze. Siegel e Mattick (2004) descrevem “Free Money” como uma obra em que “chubby capitalists celebrate their good fortune, dancing away on a big bag of money, or squeeze out their last penny” (p.146). Otterness disponibiliza corpos na forma de dois anafados capitalistas; espaço na forma de um saco de dinheiro e movimento na forma de uma dança que expressa algo parecido com alegria. Qual a dança que se pode fazer quando o chão que se pisa é o do dinheiro? Pela imagem que Otterness nos concede quase parece um tango que não avança para lado nenhum circunscrito à dimensão de uma ilha de dinheiro onde os corpos que o habitam se expandem até não haver mais espaço disponível. Para além dessa ilha existe apenas um mar de substâncias indefinidas que parecem não ser uma base dançável. Naquilo que são os seus elementos composicionais, SIMO aproxima-se da obra de Otterness porque ambos se constituem em representações de corpo, espaço, movimento e dinheiro. Mas todos estes elementos se comportam de maneira completamente diferente em ambas as peças. Mesmo considerando apenas o termo Free Money, provavelmente para Otterness, este surge revestido por conotações com uma dimensão mais literal. De todos os três exemplos dados é o que parece ser mais simples (não simplista) de interpretar. “Free Money” como dinheiro fácil, dinheiro que aparece sem esforço, ausente de qualquer necessidade de produzir alguma coisa para chegar a ele, onde apenas se extrai e não se repõe. Poderemos especular que este poderá ser o “Free Money” de Otterness.

O termo Free Money em SIMO já foi explicado tanto em tese de mestrado como na primeira parte deste capítulo e difere dos três anteriores. Assim, Free Money em SIMO parte da premissa de que o dinheiro já passou por uma transformação fundamental despoletada pela sua dissociação a uma referência de valor como ouro. Este apenas o parcializava enquanto conceito afastando-o da sua essência que se define

a partir da sua abertura. Podemos então perguntar o que é que esta abertura acrescenta ao dinheiro enquanto conceito. Rainer Willert (como citado em Beuys, 2012, What is money?) formula a questão de uma outra forma o que nos pode ajudar a esclarecer em alguma medida a primeira:

Could there [...] be an analogy between the concept of money and nature, inasmuch as nature also changes depending on the way you approach it, on the way you think about it, and on what you wish to gain from it. In other words, that it is an open concept just like money?

Embora o ênfase da pergunta seja colocado na natureza enquanto conceito o seu paralelo com dinheiro serve também para o caracterizar. Assim enquanto conceito aberto, o dinheiro está dependente da nossa percepção, no modo como o abordamos e pensamos e, premissa fundamental, aquilo que desejamos que seja. Tendo assim como referência de valor o humano, que o coloca imediatamente numa posição de processo/projecto, o dinheiro é um instrumento que nunca se fixa mas que está sempre em evolução. Acompanha constantemente a nossa própria evolução enquanto indivíduos e sociedade mas também o contexto em que está inserido. O dinheiro está permanentemente em situação, sendo, enquanto conceito, maximamente plástico e adaptável a tudo o que necessitam que seja. A pergunta será sempre essa: o que é que precisamos que o dinheiro seja num determinado espaço e momento? Mas para que possamos responder a essa pergunta é necessário continuar a perguntar o que o dinheiro é. Uma questão que vai ao centro da sua ontologia e que possivelmente se ramifica indefinidamente. O que realiza a possibilidade de questionar infinitamente o dinheiro é a sua libertação de uma referência de valor material, a desmaterialização da sua referência. Esta condição quase imaterial do que o suporta permite que o dinheiro não se fixe a um conjunto de princípios que o reificam e parcializam mas que esteja aberto todos os conceitos e enquanto processo a decorrer, a todas as questões. Assim, o termo Free Money em SIMO é aplicado a um dinheiro que está liberto de ser um conceito fechado uma vez que circunscrito a este último não tolera novas questões. Como conceito aberto, expande-se para uma simultaneidade permeável a um desdobramento que abre o diálogo não só a uma exploração do que é mas também do que pode vir a ser. A performance parte deste princípio de abertura e de libertação do dinheiro de um conceito que o restringe, como vimos, à sua fenomenologia, para o usar enquanto

matéria para fazer qualquer coisa parecida com arte. Especificamente em SIMO, cada pergunta feita mantém o processo em aberto que tende para a tentativa de extrair as múltiplas questões que o dinheiro tem encriptado. Voltamos assim ao lugar que deixámos quando foi necessário fazer uma breve discussão do termo free money e sua utilização.

Dinheiro? O que é Dinheiro?

Este é o ponto de partida para construir um processo exploratório que tem como objetivo fragmentar esta grande pergunta em perguntas mais pequenas e mais específicas. No entanto, particularizar aquilo que se podem considerar facetas do dinheiro não tem o sentido de o fechar ou chegar a algum tipo de conclusão. A intenção, considerando o seu carácter aberto, é tornar a sua complexidade um pouco mais visível e possivelmente ainda mais complexa considerando que especificar é sempre feito com uma pergunta. Este método, desde o início da sua concepção, foi dirigida para gerar participação, a qual não será discutida neste capítulo considerando que o último capítulo foi escrito para esse efeito. No entanto, a relação do projecto SIMO com a participação serve para sublinhar mais vincadamente o carácter aberto do dinheiro onde cada pergunta tem sempre o potencial de obter várias respostas com diferentes conteúdos. Assim, fazendo referência à performance, especificar não é reduzir mas possivelmente ampliar. Os objetos, na forma dos “free money cards”, foram produzidos na sua maioria para uma pessoa de cada vez, procurando respostas individuais onde cada um pode expressar a sua perspetiva sobre a pergunta que encontrou. Isto vai de encontro ao que já foi discutido através de Martin Félix (2013) sobre a questão de como o dinheiro é feito por cada um de nós. Individualmente podemos construir ou reconstruir a percepção do dinheiro quando interpelados a fazê-lo e simultaneamente talvez enriquecer, estender o conceito. O propósito do trabalho sobre as questões é criar um número variado de propostas que possam sugerir diferentes pontos de entrada sobre o tema enquanto conceito. Como exemplo, será diferente o início da resposta à pergunta “Is Money an All Time Classic?” por comparação pergunta “Is Money the Best Version of Yourself” ou “Is Money Lost in Translation?” Idealmente, todas estas perguntas providenciam diferentes pontos de entrada para falar sobre o mesmo tema e assim têm o potencial de estimular outras formas de pensar e responder. Quanto mais numerosas forem as perguntas e de alguma maneira mais estranhas, mais possibilidades existem de que as

respostas assumam igualmente conteúdos inesperados. Assim, considerando que as perguntas são um elemento preponderante na performance, será preciso voltar a abordar a sua concepção. Embora este registo já tenha sido feito em tese de mestrado verificou-se desde essa altura uma evolução natural que parece ser importante assinalar. Deste modo o que se segue não abrange todo o espectro das perguntas feitas até ao momento mas aquelas que têm uma construção específica que pode ser justificada a partir da componente sistemática já descrita sobre o dinheiro. Uma perspetiva mais abrangente será exposta no último capítulo que, como já foi escrito, descreve a componente participativa do projecto.

Shape or Shaping: Ontologia ou Fenomenologia?

Antes de avançarmos podemos rever rapidamente o processo de construção das perguntas que começam praticamente todas com “*Is Money...?*” existindo um número muito reduzido de excepções. Esta configuração foi inspirada no título da discussão sobre dinheiro em que Joseph Beuys participa. O que se pode observar nesse debate é uma variedade de perspectivas que foram desdobrando a imensa pergunta “What is Money” em partículas mais pequenas e possivelmente mais manobráveis. O processo de formulação das perguntas da performance obedece aos mesmos princípios na medida em a pesquisa vai no sentido de investigar a amplitude de um conceito vasto subdividindo-o em múltiplas pequenas parcelas. Por sua vez essas pequenas parcelas têm o potencial de ser multiplicadas considerando que são expressas na forma de perguntas e como tal não serão abordadas enquanto afirmações estanques mas como hipóteses que pedem ponderação e participação. Assim é na forma de hipótese que cada uma destas perguntas surge escapando à abstração da pergunta que lhes dá origem. Por esta razão é que em vez de perguntar “What is Money” se pergunta “*Is Money...?*” especificando uma qualquer característica ou qualidade que se pretenda atribuir ao dinheiro sempre com aquele ponto de interrogação no final. Este é fundamental para garantir que o argumento do dinheiro enquanto projecto se mantém coerente com a prática associada a esta performance. A certeza demonstradas por alguns dos elementos da discussão “What is Money” esbarraram nas certezas de todos os outros e no final foi Willert (como citado em Beuys, 2012, What is money?) quem disse que “well, I don’t believe we have resolved the question of money this evening. We have made a beggining” Assim, transformaram-se as possíveis certezas em perguntas e

continuou-se a avançar. *Is Money...?* é a estrutura mais simples encontrada que sustenta a grande maioria das perguntas. Gradualmente vamos observando o aparecimento de subestruturas que integram séries das quais são exemplos “*Is Money the Measure of....?*”, “*Is Money the Fear of...?*”, “*Is Money a Search for...?*”. No entanto a subestruturas que se pretende descrever é aquela que aparece na forma de “*Is Money the Shape of... or Is Money Shaping...?*” uma vez que se considera que pode ser a formulação que representa de modo mais evidente a discussão que opõe a componente ontológica do dinheiro com a sua componente fenomenológica. Interessa referir que este jogo não resulta com todas as perguntas que obedecem a esta estrutura, no entanto o exemplo que será dado poderá ser paradigmático desta fricção, o qual se pode expressar na pergunta “*Is money the shape of justice or is money shaping justice?*” Já vimos que o problema passa por uma separação entre o que o dinheiro é e aquilo que faz como se não houvesse uma correspondência direta entre as duas de que resulta uma esquizofrenia, como qualificou Agamben, difícil de resolver. Mas será interessante pensar nas consequências dessa separação, de uma matéria que sabemos o que faz mas não sabemos o que é. Nessa medida interessa repetir novamente a pergunta: como é que o dinheiro faz o que faz se não sabemos o que é? Entretanto já fizemos uma aproximação ao carácter informe, aberto do dinheiro, de algo que não se fixa e que por isso pode ser várias coisas em simultâneo o que lhe permite adaptar-se as situações específicas ao mesmo tempo que pode ser coisas diferentes para pessoas diferentes. O dinheiro tem assim várias formas que se definem e desaparecem em função daquilo que precisamos que seja. Essa é a sua essência, a sua ontologia fundamental. No entanto o dinheiro também é uma matéria de acção. Age sobre as coisas e nessa medida altera aquilo em que intervém. Resta saber se é possível descrever o que acontece quando é apenas forma ou quando é apenas acção. Quando é apenas “*shape*” ou quando é apenas o movimento de “*shaping*”. Vamos assim partir das premissas que forma, no dinheiro, tem uma dimensão ontológica considerando a sua essência informe da qual qualquer forma também participa e que por sua vez, formar enquanto verbo é a componente fenomenológica do dinheiro. Assim, analisando a primeira parte de pergunta que nos trouxe até aqui, “*Is Money the Shape of Justice...*”, simplesmente coloca a hipótese do dinheiro poder assumir a forma da justiça. Aqui, também para facilitar as coisas vamos partir do princípio que justiça é um conceito estável, absoluto, sem zonas cinzentas. Podemos deste modo perguntar se o dinheiro pode assumir a forma da justiça enquanto

conceito universal o que pressupõe sugerir de que poderá estar embebida no dinheiro. Justiça, enquanto conceito, é independente do dinheiro, no entanto, considerando a permeabilidade do último pode fazer parte dele participando da sua ontologia. Preenche-o de uma qualidade que a um outro nível orienta a sua acção. Assim a justiça precede o dinheiro enquanto este procede de uma ideia de justiça.

A segunda parte da pergunta pressupõe a autonomia e impessoalidade que tendemos a atribuir ao dinheiro enquanto fenómeno e por isso “...or is Money Shaping Justice?” inverte o movimento descrito anteriormente. O dinheiro precede a justiça e orienta a sua acção. Acontece uma relativização da justiça pela acção do dinheiro. Este deixa de assumir a justiça como um das suas formas possíveis e consequentemente como uma sua representação, para ser apenas um agente que a molda. O dinheiro enquanto *actus purus*, entidade autónoma e neutra tem um efeito directo na justiça enquanto conceito, alterando a sua natureza. Nessa medida o resultado da sua acção não é neutro. Tem implicações que anulam a pureza da acção. A agência do dinheiro abdica da sua neutralidade a partir do momento em que modifica as coisas em que toca. Se olharmos para a justiça como um conceito imutável na sua essência, a acção pura do dinheiro sobre ela carregará potencialmente o risco de a distorcer deixando assim de ser justiça. “Money Shaping Justice” poderá ser interpretado como uma negação de justiça. Nessa medida pode ser sugerido que justiça é irrepresentável numa relação de pura acção com o dinheiro. Mas o dinheiro pode ser representável enquanto matéria participante de justiça assumindo a sua forma. *Apenas uma perspectiva ontológica do dinheiro enquanto conceito inclui a figura da justiça fazendo parte da sua acção.* Assim, não é o dinheiro que age mas os múltiplos conceitos incorporados que o fazem agir. Só deste modo será possível diluir o curto-circuito, a esquizofrenia entre o que o dinheiro é e o que faz em que idealmente o dinheiro age em função da sua essência fundamental e não independente dela. Não sendo congruentes entram naturalmente em conflito. No exemplo dado, quando se verifica uma ausência de congruência entre ser e fazer, a justiça pode potencialmente transformar-se no seu oposto. Poderia não ser o caso mas para que tal não acontecesse teria de haver algo como um “earmarking” que conotasse aquele dinheiro como o sentido de agir sobre a justiça melhorando-a o que faz com que nos voltemos novamente para a sua essência. O dinheiro naquele momento e situação específicos é justiça. Deste modo, se nos focarmos apenas na essência do dinheiro a sua acção terá consequências diferentes daquelas que pressupõem a sua acção

sem conhecermos a sua origem. Nessa medida parece ser importante saber o que o dinheiro é antes de fazer o que faz porque talvez seja mais útil enquanto representação de outras coisas do que uma representação de si mesmo. Porém, terá sempre ligada à sua matéria uma relação com a acção. Resta saber de onde vem porque se considerarmos o dinheiro a partir da sua ontologia a acção tem origem em cada um de nós, da já referida agência que nos permite evidenciar que o dinheiro é tudo o que queremos que seja. Se a acção vem do dinheiro enquanto figura autónoma, a sua força indeterminada constrói a ilusão de que está fora de nós. De uma forma ou de outra o dinheiro é essencialmente também uma substância de acção sendo dessa evidência que as perguntas começaram a mudar. A subestrutura “*Is Money the shape... or Is Money Shaping...?*” evoluiu para “*Is..... Shaping Money or Is Money Shaping...?*” Um exemplo prático desta última configuração seria “*Is Meaning Shaping Money or Is Money Shaping Meaning?*” Aqui a separação entre ontologia e fenomenologia do dinheiro parece ficar ainda mais sublinhada em que a primeira parte da pergunta considera a evidência de que a essência do dinheiro é puro potencial imbuído da nossa complexidade e que nessa medida tem que ser ativado. Moldamos o dinheiro em função daquilo que precisamos que seja para que nos aproximemos de como queremos viver. A segunda parte concerne simplesmente à fenomenologia de um dinheiro que está fora de nós, autónomo e com controlo sobre as nossas vidas. Na primeira parte da pergunta somos nós que definimos o dinheiro, na segunda parte da pergunta é o dinheiro que nos define sem nunca, em ambos os casos, deixar de ser uma substância de acção. Se quisermos abordar o dinheiro ontologicamente não temos que o separar de uma fenomenologia, temos apenas explorar o seu potencial activando-o para que ele possa fazer aquilo que faz. Abrir múltiplas questões pode ser uma maneira de tentar extrair esse potencial que reside no interior do dinheiro e que nos poderá aproximar da sua complexidade. Paradoxalmente quanto mais complexo for o dinheiro maior a sua habilidade de estar no mundo e agir sobre o mundo.

Interessa também reforçar que as perguntas têm a uma outra função fundamental que é retirar qualquer componente ideológica ao projecto. Este é um processo artístico focado em perceber o problema da ontologia dinheiro. Como já foi escrito, este é transversal a todas as coisas e nessa medida, estudá-lo a partir de uma posição ideológica seria novamente parcializá-lo, negando a sua essência. Este projecto só é possível porque se percebeu que o dinheiro não se fixa em nada e que por isso é de uma

riqueza simbólica que ultrapassa a nossa percepção residual sobre o seu fenómeno. As perguntas são assim fundamentais porque procuram e estão abertas à variedade que diferentes perspetivas podem gerar onde cada resposta tem também o potencial de produzir novas perguntas. Temos assim um diálogo que pode estar sempre a acontecer, indefinidamente. A dimensão aberta do diálogo corresponde na perfeição à dimensão aberta do dinheiro. Só a partir desta posição é possível acompanhar um mundo que muda cada vez mais rápido e que por isso precisa que o dinheiro seja outras coisas. No entanto, para início de conversa, a conversa tem que ser iniciada. Para isso os objectos têm que ser postos a circular.

Dinheiro em Movimento

Incluído numa estratégia diferente à de Meireles (Scovino, 2007) e Constanzo (2015), o dinheiro de SIMO é colocado em circulação fora do sistema a que pertencia antes de ser incluído na performance. O dinheiro “earmarked” de SIMO é apenas mais um elemento de uma composição que perfaz o objeto “Free Money Card” e nessa medida pede uma outra forma de circulação. Não deixam no entanto de haver semelhanças importantes na medida em que “Inserções visavam atingir um número indefinido de pessoas, um público no sentido mais amplo do termo, e não limitar ou substituir essa noção pela de consumidor, que é ligada ao poder aquisitivo” (Scovino, 2007, p.102). SIMO, colocando os cartões em outros espaços de circulação que não sejam os de consumo ou da arte pretende igualmente uma difusão alargada e indefinida de pessoas não sendo possível identificar completamente o ponto de passagem de cada cartão e assim fazer a sua cartografia da mesma maneira que Mark Lombardi (Siegel & Mattick, 2004, pp.120-123)). A tentativa deste último em tornar o invisível visível com os seus diagramas permanece sempre indeterminada em Meireles e Constanzo. Lombardi procura definir percursos, pessoas, instituições por onde o dinheiro passa mapeando fluxos com direcções e destinos específicos. Meireles e Constanzo deixam que os seus objetos sigam uma multiplicidade de fluxos ao acaso conseguindo com isso chegar ao maior número de pessoas possível. Para Lombardi o problema é especificar e restringir; para Meireles e Constanzo é ampliar e difundir. A circulação em SIMO está numa espécie de limbo porque ao mesmo tempo que procura chegar a um número alargado de pessoas, explora igualmente a possibilidade que essa indefinição se concretize num alguém que decide enviar uma resposta. Este nível de resolução em

quase nada se compara aos mapas de Lombardi mas também não é em absoluto a indefinição de Meireles e Constanzo. Assim a introdução dos cartões no espaço público onde podem ser encontrados por qualquer pessoa têm sido utilizados com maior frequência os transportes públicos porque ao mesmo tempo que mantêm os objectos em movimento são colocados em bancos individuais que fazem a referência simbólica a uma única pessoa. Ao mesmo tempo que se difundem também definem. Apenas uma pessoa se pode sentar num lugar feito para um e como vai em viagem tem que conviver com o objeto durante esse tempo de deslocação. Na relação que se estabelece com objeto é que surge a agência de quem o encontrou em responder à pergunta, ignorar o objeto, ou numa terceira opção que acontece com alguma frequência, tirar a moeda do cartão. Esta última acção quebra o simbolismo específico do dinheiro associado á performance. Quem descola a moeda do cartão, devolve-a ao sistema transformando-a novamente na matéria original enquanto fenómeno utilitário. De alguma maneira, *o público controla aquilo que o dinheiro é ou pode ser, no momento em que se relaciona com o Free Money Card*. O dinheiro retoma a sua componente fenomenológica quando o objeto é destruído com a extracção da moeda do cartão sendo inclusivamente renunciado o seu carácter relacional. O dinheiro é valorizado pela sua componente ontológica quando se mantém intacto e activa uma resposta à pergunta encontrada sublinhando o seu carácter relacional. Aqui o dinheiro mantém-se como matéria artística que possivelmente ficará na posse de quem o encontrou e consequentemente fora de circulação. Apesar continuar a ser válido para comprar coisas, quando alguém o leva para casa e o mantém guardado enquanto parte de uma peça maior está apenas a confirmar que aquele dinheiro já não é o mesmo dinheiro por comparação ao que está em circulação. Adquiriu uma natureza diferente e nessa medida foi extinto o seu valor de troca para ser apenas valor de uso. Também Meireles abordou estas questões com a sua³² “Árvore do Dinheiro”, onde 100 notas de um cruzeiro são colocadas num monte cujo valor, enquanto obra produzida por um artista reconhecido, é superior ao seu valor real, “cuja defasagem entre valor de troca e valor de uso, ou entre valor real e simbólico” (Meireles, 1981, como citado em Scovino, 2007, p.100) são o foco da obra.

³² Para além da “Árvore do Dinheiro” de Meireles há pelo menos mais uma outra descrita por Kurt Vonnegut (2011) no seu livro “Matadouro 5”: “A propósito, Trout escrevera um livro acerca de uma árvore de dinheiro. As suas folhas eram notas de 20 dólares. As flores eram títulos do tesouro. Os seus frutos eram diamantes. Atraía seres humanos que se matavam uns aos outros à volta das raízes e davam ótimos fertilizantes. E é assim” (p.157). Para alguns o dinheiro cresce nas árvores.

O valor real e o valor simbólico em SIMO, marcando a diferença para Meireles, são em última instância decididos por parte de quem encontra os cartões. Isso quer dizer que apesar de o dinheiro ser apresentado como matéria artística, processual, ontológica, uma vez colocado no espaço público, volta a ser indecível. Aquele dinheiro, enquanto elemento de um objecto que o reinterpreta, é o que a pessoa que o encontra quiser que seja.

Figura 2 e 3

Is money to be or not to be? e Is money to be or not to be? do outro lado



Nota. Faculdade de Letras de Lisboa e a Participação Bom Samaritano. Alguém tirou a moeda do cartão. Alguém repôs essa moeda. Para uma pessoa a moeda tem um caráter utilitário, para outra, um caráter simbólico.

Chegamos ao que já discutimos na primeira parte deste capítulo relativamente à agência individual a qual SIMO, enquanto performance, induz a que seja visível. O dinheiro de SIMO pode ser nada quando ignorado; ser utilitário quando extraído e simbólico quando usado para a função para que foi construído. Este processo pode confirmar que *aquilo que o dinheiro é só pode ser definido em situação, afirmando ou diluindo o seu significado*. E como já vimos, só a natureza múltipla do dinheiro permite que se reorienta em função do contexto. Assim, se o dinheiro é “*situation-specific*” precisa de ocupar um espaço onde essa situação se desenvolva num determinado tempo e o defina de acordo com as suas características. Nessa medida SIMO propõe um lugar onde o dinheiro, potencialmente, pode ser a expressão da sua essência. Um espaço abordado

enquanto dispositivo com capacidade para capturar as multiplicidades do dinheiro. O início do processo desta construção será o tema abordado no capítulo seguinte.

2º Capitulo: Espaço de SIMO

Figura 4

Marcas portáteis



Revisão e Ampliação da Componente Espacial em SIMO: O Espaço em Potência a a Potência do Espaço³³

Para efeitos de introdução interessa referir que este capítulo é uma versão mais completa das questões de espaço já tratadas em dissertação de mestrado o que justifica o título atribuído. Assim, embora as normas da APA permitam a duplicação de texto sem citações quando o propósito é melhorar, expandir, rectificar um texto anteriormente escrito, optou-se, por uma questão de segurança, citar quase todas as passagens retiradas do capítulo relativo ao espaço desenvolvida na referida dissertação de mestrado sobre esta performance. Percebeu-se que era essencial retomar este tema para que a dimensão total do projeto fosse compreensível e sem a qual a relação corpo/dinheiro ficaria em suspenso porque ausente do que as liga. Ambas necessitam de fazer parte de um contexto, de habitar um espaço que defina a sua situação. Já vimos que o dinheiro é “*situation specific*” e veremos no terceiro capítulo que o corpo também é “*situation specific*” de onde decorrem consequências importantes na sua descrição. Assim, o espaço de SIMO, a partir de um constructo específico, concede ao corpo e ao dinheiro da performance características que justificam a razões pelas quais o primeiro é representado pela dança contemporânea e o segundo pode ser desdobrado num processo de participação. Não se esquece no entanto que este é sempre um movimento dialógico em que todos os elementos referidos se influenciam mutuamente, o que será referido ao longo deste capítulo. Contudo, para que seja possível estabelecer relações entre espaço, corpo, dinheiro e participação em SIMO é necessário que sejam descritos, num primeiro momento, isoladamente, ao será dada prioridade neste capítulo à componente espacial da performance. Deste modo será também possível desenvolver conceptualmente uma acção, na forma de um varrer que não é mostrado como um limpar mas como um destapar, que antecede o espaço da performance e é fundamental na sua activação. Muitas das ideias fundamentais desenvolvidas em tese de mestrado estarão presentes neste capítulo mas interessa dizer que foi largamente ampliado com novo material, o que permitiu reforçar e tornar mais consistentes as ideias originais. Poderá dizer-se inclusivamente que uma ou outra ideia sofreu uma inversão completa ao que foi apresentado em tese de mestrado e que apesar de não alterar fundamentalmente a visão geral do espaço de SIMO, ajuda a que as ideias apresentadas não sejam apenas

³³ Silva, 2017, p.58

um somatório mas um conjunto de princípios cada mais interligado e congruente. Este capítulo será assim iniciado com um parágrafo retirado da tese de mestrado que não será indicado como uma citação porque foi necessário fazer uma ligeira modificação de modo a acompanhar a evolução do figurino da performance. Aquilo que era um fato completo que incluiu temporariamente uma gravata passou a ser um fato de treino preto com o logotipo da performance na t-shirt/sweat shirt e com o nome da performance e também o logotipo na perna direita e esquerda respetivamente das calças/calções³⁴. Esta foi a mudança introduzida no referido primeiro parágrafo cuja proposta é fazer a descrição do contexto da performance para oferecer uma imagem que situe onde tudo acontece. Embora SIMO se caracterize pela possibilidade de ser feito em vários lugares o seu contexto é o espaço público urbano que servirá de referência a toda a escrita deste capítulo. Mesmo quando aparentemente deambulamos na periferia desse domínio, todo o material apresentado serve para justificar a utilização do espaço urbano na performance. Serão assim utilizadas referências de várias áreas artísticas que têm em comum a sua relação com o espaço vazio e o seu potencial criador. Sendo a acção de varrer um elemento fundamental e que se alterou subtilmente depois de conhecer o trabalho de Lee Mingwei (Lane216East, 2017), serão apresentadas outras referências que terão propósitos diferentes mas igualmente importantes: criar contraste com o que se pretende que seja o simbolismo de limpar o espaço na performance ou reforçar essa intenção. Após este processo será possível fazer uma aproximação mais detalhada ao modo de funcionamento do espaço de SIMO que se apresenta em contexto urbano, justificando a razão pela qual se considera não só o seu potencial mas também sua potência, ou seja, de que modo é que as particularidades apresentadas assumem uma acção e modificam os elementos que o habitam: corpo e dinheiro. Veremos de que maneira é que o conceito de dispositivo de Giorgio Agamben (2009) torna o espaço

³⁴ Porque este é um aspecto da performance que não será desenvolvido nesta tese considera-se ainda assim fazer uma breve referência às razões que levaram a uma modificação do figurino da peça. As razões práticas são óbvias e podem ser resumidas a um maior conforto para um corpo que dança. Por sua vez, conceptualmente, um fato e gravata encaixa num espaço que se descreve como um escritório. Encaixa menos quando este tem apenas uma dimensão simbólica e ainda menos quando falamos de um espaço que pode ser todos os espaços. Um figurino com uma utilidade mais abrangente, mais móvel e indeterminada será mais consistente e representativa de uma essência que se pretende trabalhar em relação ao espaço. Existem também razões pessoais que possivelmente se sobrepõem a todas as outras. Antes de começar a dançar fui jogador de voleibol nas camadas de formação do Sport Lisboa e Benfica durante cinco anos. Todos os equipamentos têm o símbolo, o nome, as cores e o número (nas camadas jovens, pelo menos no meu tempo, não havia nome nas camisolas) nos calções, camisolas e fato de treino de forma a identificar o clube e o jogador. A inscrição do logotipo e o nome da performance, juntamente com as cores preto e dourado na t-shirt/sweatshirt e nos calções/calças, servem para fazer a sua identificação. Sem dúvida que há nestes figurinos alguma nostalgia.

operacionalizável ao que se seguirão algumas considerações que não serão finais em virtude dos capítulos que se seguem. Optou-se pela designação considerações intermédias uma vez que será necessário fazer um cruzamento com todo o material que antecedeu e procede este capítulo. O seu primeiro parágrafo, que vem já a seguir é a versão ultra concentrada de todo o capítulo.

À Procura do Vazio de um Espaço

Numa rua, num lugar e tempo indefinido encontra-se um homem de fato de treino, agachado, a varrer, com uma pequena vassoura e pá douradas, um espaço delimitado por quatro tapetes que definem os cantos de um quadrado. Cada um dos tapetes de fundo preto preenchido com massa acrílica tem impressa uma palavra destacada escrita a dourado. Um tapete tem a palavra “STEP”, um outro a palavra “INTO”, o próximo a palavra “MY”, e o seguinte a palavra “OFFICE”, formando o título da criação e que simultaneamente materializam as marcas, as fronteiras e modos de funcionamento de um lugar que se resolve enquanto dispositivo.³⁵

“Marca Volúvel”³⁶

A propósito de uma mudança de sensibilidade relativamente ao modo como a fotografia faz a representação arquitetónica da cidade e o que essa mudança poderá contribuir para uma concepção futura dos nossos espaços urbanos, Ignasi de Solà-Morales (1995) faz uma descrição detalhada do conceito que dá o nome ao seu artigo: *terrain vague*. Inicialmente isola cada uma das palavras e começa por demonstrar que a palavra *terrain* na sua versão francesa faz referência ao espaço urbano delimitado para fins de construção ou zonas mais indefinidas de terreno com potencial de exploração enquanto a versão inglesa da palavra remete para uma conotação geológica ou ligada à agricultura.

Por sua vez a palavra *vague* revela uma maior complexidade na medida em que a sua versão francesa partilha a sua origem com o latim e com o alemão.

“The german Woge refers to a sea swell, significantly alluding to movement, oscillation, instability and fluctuation. Two Latin roots come together in the French vague. Vague descends from vacuus, giving us “vacant” and “vacuum”

³⁵ Silva, 2017, p.58

³⁶ Silva, 2017, p.60

in English, which is to say “empty, unoccupied,” yet also “free, available, unengaged.” (Solà-Morales, 1995, p.120)

Conceptualmente, algo parecido com este espaço será aquilo que Lepecki (2006) propõe quando descreve a reformulação da tela de Pollock na horizontal, conotando-a com um terreno, um território vazio que se constitui enquanto o chão de onde podem surgir todas as formas possíveis da sua criação, como “an ideal locus for performance, a space emptied of any attributes that associate it with a particular space and time.” (Wiles, 2003, p.241). Lepecki (2006) diz que

toppling also allowed Pollock to literally transform the canvas into a ground, a terrain, empty territory where the artist could walk on at will and imprint traces of his or her meanderings. In this sense, Pollocks actions on the toppled canvas were equivalent to a territorialization, understood here as an act that seizes a milieu and turns it into property by the means of the mark. (p.66)

A acção de Pollock e o seu carácter performático é exatamente aquilo que permite fazer gradualmente a ocupação de um espaço instável, da tela enquanto baldio, cujos atributos por natureza se mantêm indefinidos e que nessa medida permitem o surgimento de novas formas cristalizadas com a realização artística de um gesto. O mesmo gesto que Yves Klein produziu na sua obra “Le Vide”, apresentada em 1958, na Galeria Iris Clert e que representava a tentativa de construir um espaço que pudesse manifestar plenamente a sensibilidade do seu azul internacional, que segundo o mesmo seria mais real que a própria realidade. A verdadeira representação do vazio porque mais profundo que o próprio vazio³⁷. Assim, era preciso preparar o vazio para que este pudesse surgir despindo a galeria até á superfície das suas paredes, pintadas de branco pelo próprio Klein, para que todos pudessem aceder ao seu verdadeiro azul. Temos assim a organização de um espaço para que uma performance do azul pudesse acontecer, um palco para uma cor que ultrapassa a sua condição cromática para ser o veículo de uma ideia, de uma sensibilidade.

³⁷ Kerry Broucher, co-curador do Walker Art Center, no decorrer de uma retrospectiva sobre o trabalho de Yves Klein, faz referência a uma possível influência/inspiração de Bachelard sobre Klein: "He was a big fan of reading Gaston Bachelard. Bachelard says: "First there's nothing, and then there is a deep nothing, and beyond that there is a deep blue." (Walker Art Center, 2010, 2:16)

Na linha da representação teatral, Peter Brook também conduziu a sua pesquisa no sentido de tentar elaborar um conceito de espaço vazio que pudesse usar para as suas produções afirmando que “I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is what is needed for an act of theatre to be engaged” (Brook como citado em Wiles, 2003, p.242) Um espaço vazio é sempre um espaço à espera de uma atribuição, que aguarda ser definido. Brook assume que este vácuo pode ser preenchido em função do que ele precisa que seja que no exemplo específico que descreve surge como um palco despido, nú, para que uma presença possa ser olhada por um espectador e deste modo se tenha licença para lhe chamar teatro. Seguindo a tendência progressista do seu tempo que reflete um certo contexto político-social caracterizado por movimentos alternativos e de contracultura, Brook cria em 1970 uma caixa branca, “the epitome of an empty space” (Ibidem), que coloca no palco do The Royal Shakespeare Theatre at Stratford-upon-Avon. Uma caixa dentro de uma caixa, um espaço vazio no interior de um espaço institucional que, segundo Brook, pela sua grande dimensão deixava o público demasiado afastado da ação. As cores brilhantes projetadas para a superfície das paredes brancas de um espaço topograficamente mais concentrado serviram como estratégia de aproximação a quem assistia, de envolver uma audiência fisicamente afastada por uma configuração estrutural que paradoxalmente separava as pessoas do teatro e da sua cena. O espaço vazio de Brook tenta resolver-se enquanto espaço de visibilidade e de alternativa à velhas instituições e assim “in place of the Victorian theatre, he offered his readers not the functional buildings of the modern movement, but an empty space of fresh beginnings” (Wiles, 2003, p.242). Estes novos princípios não se referem apenas ao teatro ou às artes plásticas mas igualmente a dança, através de Raoul-Auger Feuillet que em 1700 concebeu a visão do que seria o espaço mais adequado para fazer a representação da sua linguagem e que era descrito como “an empty white square whose presence precedes that of the body and whose flat, smooth, blank surface is irrecoverably detached from the bumpy, mucky social terrain” (Lepecki, 2006, p.69). Tanto em Pollock, Klein, Brook ou Feuillet o espaço adquire as propriedades do *terrain vague* mesmo considerando que o último descreve uma topografia específica do ambiente urbano. Estabelecem-se assim como zona de desocupação, de vazio para outras coisas possam aparecer, onde novos princípios possam ser traduzidos na superfície constante da tela branca ou das paredes brancas, seja do museu, seja do palco

teatral. No caso do primeiro manifesta-se na porosidade do seu azul, no segundo na performance da sua técnica de “dripping”, em Brook na projeção de cores brilhantes e em Feulliet num conjunto determinado de movimentos codificados. No entanto David Wiles problematiza esta ocupação, reconhecendo que idealização de um espaço vazio, especificamente aquele que Brook procurava, deparava-se com alguns entraves filosóficos uma vez que

in order to take an empty space and call it a bare stage, he (the unseen director) needs to frame that space, and separate it from the clutter round about. The shape and contour of the frame confers an identity on that which is framed. And human figures within the frame have to be seen against a background. (Wiles, 2003, p.243)

Ou seja, o acto de tentar produzir o palco vazio é imediatamente gerador de territorialização, cuja tentativa de enquadramento concede determinados atributos que ultrapassam a sua indeterminação. Apesar de todas as manifestações artísticas referidas se desenvolverem em torno de uma estratégia comum baseada na função geradora do espaço vazio que as precede a sua expressão surge como uma forma de territorialização o que quer dizer que esse vazio se suspende ou se desintegra para dar lugar a uma presença ou a uma marca que transformam o múltiplo do potencial no singular do concreto. O espaço vazio pode sempre voltar ao seu estado inicial mas pode igualmente manter a determinação de uma forma ou uma função abandonando a sua definição inicial. Em Brook o espaço vazio traduz-se no palco vazio, uma moldura que contém pressupostos conceptuais e é habitado por figuras humanas que desdobram e completam o contexto criado. O espaço vazio é territorializado pelo palco vazio o qual é precedido de uma certa função e neste sentido podemos aplicar o mesmo princípio a uma galeria ou tela vazias. Como exemplo mais concreto deste problema, Brook, na permanente tentativa de descobrir e aceder a uma forma de representar o espaço vazio fez uso de um tapete persa que levou consigo numa digressão por Africa e cujos contornos circunscreviam uma zona “designed to liberate the imagination and transcend cultural divisions” (Ibidem).

No entanto

it was only when he tried to use the same carpet in his set for *The Tempest* that he recognized how the woven pattern suited one narrative and negated another. The idea that this carpet could actually demarcate an empty space was seen to be an illusion. (Ibidem)

O tapete persa cuja denominação é já em si reveladora de um contexto específico a que o objeto se refere estava preenchida por uma narrativa particular e por isso já contava as suas próprias histórias. Esta evidência tinha como consequência deixar todas as outras histórias de fora. Enquanto espaço performático não conseguia servir a função de um vazio que Brook procurava uma vez que as possibilidades ilimitadas não se podiam concretizar a partir de um objeto que carregava um conjunto de leituras que parcializavam o seu potencial.

Mas a ilusão não deixa de ser uma componente fundamental na produção de um espaço de performance uma vez que subentende o simbolismo de uma transformação como acontecia com a *Base Mágica/Escultura Viva* de Manzoni (Goldberg, 2007, p.185). Enquanto Brook procurava na sua base em forma de tapete uma abertura a todas as histórias, Manzoni procurava acrescentar às histórias da arte. Assim enquanto o círculo da arte promovia uma diferenciação entre o que era e não era arte, Piero Manzoni conceptualizava um espaço onde, por via de uma transmutação inefável, qualquer corpo que subisse à sua base se tornava uma obra de arte. Numa progressão natural o mesmo acontecia com a *Base do Mundo* em que ao invés de ser um espaço de onde todas as coisas podiam aparecer, era um espaço que fazia aparecer todas as coisas do mundo, com o mundo incluído, também como uma obra de arte. O mundo não era o mundo do quotidiano mas uma escultura inacabada, sempre em movimento, produzida pelo pó das estrelas e sempre acessível no museu do universo a todas as sensibilidades estéticas. Os espaços de Manzoni não são vazios mas estão preenchidos por uma substância segregada pela criatividade do artista que reveste todos os corpos e materiais de uma aura artística. Todos os corpos são arte, o mundo é arte, a existência é o contínuo perene de uma experiência artística. Na mesma linha, Ben Vautier (*Musée d'Art Contemporain de Lyon*, 2010, p.11) levantou uma zona de passagem que permitia uma transição entre dois mundos, duas formas de sentir e habitar o mundo, duas formas de nos sentirmos e sermos habitados pelo mundo. Um antes e um depois e que pressupõe um processo simples de transposição na medida de um passo em frente para

que aconteça a projeção para outra dimensão: “Je Signe La Vie, Entrez.” Fica apenas a curiosidade de saber se quem passou para o outro lado se sentiu diferente, transformado. Podemos também perguntar que tipo de implicações teria no quotidiano do mundo se cada um de nós sentisse e acreditasse que era uma obra de arte. A mesma obra de arte que Vautier sugeria ser convidando-nos a uma outra percepção sobre a sua presença enquanto sentado numa cadeira que de alguma forma se substituíra à Base Mágica de Manzoni: “Regardez Moi Cela Suffit, Je Suis Art.” Este enfase sobre o olhar envolvido numa comunicação verbal e visual serve para demonstrar, como Stiles (1993) explica “how artists function as intermediaries between viewer and viewed as they point to things in the world and negotiate their meanings through symbolic productions” (p.67) como também numa alusão ao carácter egoico da arte e do artista “his actual presence illustrated the interconnection between careerism, artistic signature, the economies of art, and the art historical market for personalities – all written in corporeal textuality” (Ibidem). Este é um processo simbólico e dinâmico que apenas funciona com a presença do espectador. Remete-o para um conjunto de ideias que Vautier propõe e que consideram a questão lata do jogo múltiplo da percepção (olhar e ser olhado) e depois a particularidade do contexto da arte onde a última é descrita como servindo fundamentalmente como uma manobra de libertação de constrangimentos que podem reduzir a arte a um exercício excessivamente auto centrado³⁸. O público por sua vez é interpelado a não ir mais longe na sua demanda pelo acesso à arte uma vez que esta se encontra defronte dos seus olhos bastando para isso reorganizar o olhar. No processo da reorganização do olhar é que este se liberta colocando o seu foco não no mundo da arte mas na arte do mundo. Assim Vautier no acto de se libertar do mundo da arte onde o eu “fulfills itself as freedom – a process of liberation through and against the norm” (Kristeva, 1989, como citada em Stiles, 1993, p.67) oferece a arte do mundo aos espectadores. Uma relação que como sublinha Stiles depende neste caso da presença de um corpo mas igualmente, podemos afirmar, do espaço de uma cadeira que num gesto comum à Base Mágica redefinem a nossa relação com o quotidiano. Vito Acconci faz igualmente uma aproximação a esta relação num momento, como refere Goldberg, em que abandona definitivamente a performance deixando apenas um rasto na forma de

³⁸ Será possível assinalar o paradoxo de uma narrativa que se refere a um artista que fez a sua “carreira” em defesa de uma maior ligação entre a arte e a vida, que se manifestava em oposição ao mercado da arte, à assinatura e carácter egoico do artista de que no entanto nunca abdicou. Beneficiou de todas essas ponderações que fazem da arte contemporânea um negócio.

uma cadeira vazia, de um monitor de vídeo e de uma banda sonora. Em *Command Performance* uma obra de 1974 é cada elemento do público que decide o desenrolar da ação na condição de se sentar na cadeira que fica em frente a um monitor de onde surge a imagem de Acconci. Uma vez sentado o espectador é filmado sem saber e a sua imagem é projetada num monitor que se encontra nas suas costas o que significa que o mesmo espectador passa a ser a obra. Acconci disponibiliza assim um “espaço vazio ... que convidava o visitante a criar a sua própria performance” (Goldberg, 2007, p.199)³⁹ e por isso pleno de um potencial por explorar onde o limite ou a sua ausência são os espectadores que definem. Os seus corpos habitam um lugar aparentemente desterritorializado e assim completamente dependente da sua agência na medida em que o acto de sentar permite que um futuro indeterminado⁴⁰ aconteça e que acaba por ser uma mistura entre Manzoni e Vautier com a adicional e mais intrincada componente tecnológica. Podemos confirmar parcialmente o que Lepecki descrevia relativamente ao espaço dançável de Feuillet e à sua precedência relativamente ao corpo associando-a a todos os espaços anteriormente descritos na medida em que todos partilham esta característica. De alguma maneira afirmam que para existirem outras maneiras de ser corpo têm que ser conceptualizados outros espaços que possibilitem outras expressões de um existir. Uma relação de precedência que apenas reforça a componente dialógica entre espaço e corpo. O que é fundamental é a observação da relação permanente de vários artistas ao espaço e à assumpção de que apenas através dele qualquer mudança será perceptível. No entanto, embora surjam como dinamizadores de um devir outra coisa, os espaços abordados anteriormente não são exactamente vazios porque o seu resultado já está definido, o que está para acontecer já está decidido. Pedem apenas para que a sua membrana porosa seja atravessada cristalizando o devir no conceito que lhe está subjacente. O carácter exploratório não tem lugar quando já sabemos para onde

³⁹ Fica a observação que na tentativa de conciliar a descrição de Warr e Goldberg do “Command Performance” do Acconci me deparei com o que parece ser um desfasamento não completamente expresso da sua interpretação. Assim quando Goldberg concede toda a agência ao espectador pela via da sua ocupação de um espaço vazio (o que é válido), esta autonomia parece estar limitada pela configuração da performance na medida em que a atenção do mesmo espectador é captada por um monitor em que Acconci aparece. Este aspecto logístico e organizativo da performance apela à função específica do ser público para, logo de seguida, ser desconstruída quando é captada e projetada a imagem de cada pessoa que se senta na cadeira sem o seu conhecimento, transformando-a na obra como acontecia com Vautier e Manzoni. Em todo este aparato é difícil fazer sentido da agência do espectador como Goldberg preconiza.

⁴⁰ “Sentimos, e essa é a grande metáfora do uso da cadeira, que existe uma retracção da actividade motora nas artes do corpo, sinal de uma contenção de energia. Recorre-se à presença da cadeira para descansar, mas este recurso significa porventura a criação de uma “époché” a figura fenomenológica pela qual o conhecimento é suspenso por um tempo, possibilitando uma acção futura” (Ribeiro, 1997, p.33)

vamos, o mesmo carácter exploratório que mantém o aberto, aberto; o vazio, aberto onde pulsa o seu eterno potencial.

Possivelmente é esta indeterminação, esta relação com um espaço e um devir desconhecidos que é explorada pelo artista americano Bill Viola (Pro Art, n.d.). Em “Three Woman”, uma obra de 2008 e originalmente interpretada por Anika Ballent, Cornelia Ballent e Helena Ballent, verticaliza uma passagem de água, uma parede líquida que divide dois espaços. Uma pintura em movimento, interpretada por três mulheres de gerações diferentes, que pertencem à mesma família e que fazem a transição de uma aparente periferia, de um fora inominável para um lugar que as torna visíveis mas que não deixa de ser novo e estranho. A primeira a chegar, a mulher mais velha, é também a primeira a retornar a essa espécie de lugar original, indefinido, onde as formas e as cores se confundem. Dois espaços, onde os corpos são coisas diferentes. Possivelmente onde num deles talvez não se seja corpo. Este, passa pela água para ganhar forma e cor e passa pela água para se voltar a desmaterializar. Um espaço que possibilita a marca de uma presença e outro espaço onde essa marca se volatiliza e se torna quase transparente. O espaço da dimensão concreta e o espaço da dimensão translúcida são habitados por corpos equivalentes e no entanto têm algo de fundamental em comum: o vazio de Peter Brook, onde tudo pode acontecer e que por isso não são possíveis de enquadrar. Nem o seu dentro e fora é determinado em que ambos podem ser o dentro e ambos podem ser o fora e desse modo nunca se definem enquanto território. São apenas duas dimensões paralelas, espaços de transiência onde os corpos não são capturados porque sempre de passagem.

Em *It's a Draw/Live Feed*, Trisha Brown desfaz a figura humana através da sua queda *informe* na direção de uma folha branca que apesar de evocar um espaço delimitado, uma moldura que como já vimos em relação a Brook, determina a qualidade do devir do preenchimento do seu vazio. Aqui, Brown joga simultaneamente entre ações de territorialização e desterritorialização feitas num dentro e num fora bem determinados. Assim a folha branca é o espaço vazio de Trisha Brown (Lepecki, 2006) cuja função é representar o pictórico do seu movimento e cujo enquadramento é fundamental para se perceber a importância do que não é capturado por esse interior.

Apresentado em 2003, no Fabric Workshop and Museum em Filadelfia a performance consiste num híbrido entre desenho e dança em que Trisha Brown usa a especificidade do movimento do seu corpo, organizado no plano horizontal em relação ao chão, para

deixar rastros de pastel e carvão no que Lepecki chama de uma grande página em branco. Por sua vez, o público assiste em directo através de um monitor de vídeo a um processo que se transmuta indefinidamente entre movimentos dançados e cinestésias pictóricas. Uma vez no interior do vazio branco da sala da galeria, o corpo de Brown desiste suavemente da sua verticalidade para se recompor da sua queda informe através do suporte oferecido pelo vazio da folha branca. Estabilizada a sua horizontalidade seria de esperar uma quase inevitabilidade de preenchimento do espaço vazio numa relação pictórica e cinestésica que compreendessem apenas a ocupação dos seus limites. Mas a bailarina americana elimina a vertical e cada linha desenhada pelo seu corpo em movimento horizontalizado vem sempre carregado do potencial de ir para além das fronteiras definidas pelo papel, “impedindo a concretização da marca e assim uma absoluta territorialização” (Silva, 2017, p.61): “From the start a trespassing: she deterritorializes the horizontal, by performing a first move of her dancing-drawing outside the proper limits of the paper” (Lepecki, 2006, p.70). A territorialização⁴¹ é desconstruída a partir de uma transgressão que acontece em função da referência topográfica definida pela folha. Possivelmente transgressões acidentais que acontecem para que o corpo se reorganize em função daquela que é a sua referência de ação. Sair das margens do papel poderá ser a única maneira de continuar a traçar o interior dos seus limites com linhas só possíveis porque foi permitido ao corpo produzir inúmeras pequenas viagens de movimento que ultrapassam um limite. Um corpo que apesar de tudo retorna da sua expansão e nesse caso cada rasto pictórico é resultado de um alargamento e de uma contração, de uma respiração fundamental que temporiza um movimento que se fixa no espaço dentro e se volatiliza no espaço fora. Construir fluxos que vão para além da mesma folha é também sugerir um mapa periférico invisível, zonas não cartografadas por descobrir e que permitem o atravessamento de movimento não circunscrito e por isso não impresso. A marca é deixada em suspenso por um corpo tornado informe não só pela desestruturação da vertical mas também por se encontrar

⁴¹ Louppe, referido-se a Trisha Brown explica com mais clareza as motivações inerentes a uma desestruturação da vertical e a uma utilização específica das superfícies onde dança que não estão separadas de uma certa maneira de olhar para o mundo: “Para Trisha Brown, a ausência ou o deslocamento do chão provém de uma recusa de territorialidade: por um lado, o bailarino não é cúmplice das operações imperialistas de ocupação de território, na América dos 1970, que assistiu às últimas guerras intercontinentais do colonialismo económico; por outro lado, estes mesmos territórios, investidos culturalmente, recusam-se ao bailarino, dado que este não volta a pisar um «palco» dominado e ordenado pela ideologia da representação. Restam-lhe apenas lugares impossíveis de ocupar e inúteis, os espaços-lixo que não têm qualquer mais-valia para a sociedade nem para o sistema: telhados, muros e braços de rio abandonados pelo homem. Nestes espaços, não somente o corpo escapa à lei como inverte os dados dessa lei, marchando sobre fachadas e redistribuindo, em simultâneo, a organização gravítica e a relação do corpo com o horizonte.” (Louppe, 2012, p.205)

em constante movimento. Um informe invocado de Georges Bataille que Yves-Alain Bois (como citado em Lepecki, 2006, p.68) define como “metaphor, figure, theme, morphology, meaning - everything that resembles something, everything that is gathered into to the unity of the concept – that is what the inform operation crushes.” Na sucessão de traços e movimentos feitos num período de tempo compreendido entre 10-12 minutos fica a questão da sua irrepresentabilidade numa economia de gestos que não se fixam e de marcas que nem sempre se deixam apreender na delimitação compreendida pela folha de papel. Uma não territorialização que acontece no espaço fora, no espaço onde a representação se desvanece, onde o corpo não se circunscreveu a delimitações prefiguradas na forma de uma fronteira para satisfazer a sua ação e por isso “estende-se para além do constrangimento de território” (Silva, 2017, p.61).

Ao contrário do espaço de *It's a Draw/Live Feed* definido pela folha de papel, o espaço de SIMO não se configura numa matéria específica cuja superfície sugere ou apela a um conjunto de ações. A sua superfície é o chão urbano e a sua zona de ação é construída a partir da colocação de marcas portáteis, na forma de quatro tapetes transportados no interior de um saco que sugere desde logo uma qualidade estrutural de carácter temporário. Determinam-se assim como referências efémeras de forma e conteúdo que sugerem linhas imaginárias, fronteiras virtuais que configuram um quadrado, um “palco-chão que na sua constituição, compreende o rigor das formas geométricas ao mesmo tempo que assume o acaso e a indeterminação” (Rito, 2013, p.522) e dessa forma não fixam um território. Ainda assim falham em estabelecer um palco e de alguma forma falham também em estabelecer um quadrado. Constitui-se fundamentalmente como um conjunto de indicações de um chão de indeterminação, cuja forma não é relevante porque a sua principal função é assinalar um chão que já existe. Deste modo, as marcas da performance não pretendem circunscrever um outro chão como por exemplo Bruce Nauman, em “Walking in a Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square”, ou Samuel Beckett em “Quad”, considerando a formalidade rígida da sua configuração que resulta num corpo cuja repetição exaustiva dos gestos é um reflexo da regularidade da forma onde se expressam.⁴² Os tapetes da

⁴² Este argumento pode sempre complicar-se se considerarmos que “a permanência do gesto aponta para a sua singularidade dentro do processo de repetição. Para Deleuze [2000], a repetição não está relacionada com a reprodução do mesmo e do semelhante, mas com a produção do singular e do diferente” (Rito, 2013, p.542). Ainda assim, apesar de poder associar a repetição a um processo de crescente complexidade não deixa de o fazer circunscrito a uma certa redundância minimalista. O mesmo gesto pode ser infinitamente variável na sua repetição, mas não deixa de ser o mesmo gesto, o que quer dizer que todos os outros gestos e os seus infinitos ficam de fora.

performance, considerando a sua portabilidade, poderiam ser referências para múltiplas formas mas a sua função seria sempre a mesma: mostrar um interior do espaço em constante potência que, como consequência, produz um corpo de movimento complexo e em excesso como veremos no terceiro capítulo. Fundamentalmente, ao dizer que os 4 tapetes servem para indicar algo que já lá está, estamos a sugerir que os tapetes não precisariam de existir. O corpo poderia expressar-se com a mesma qualidade uma vez sabendo que a essência do espaço urbano é o “terrain vague”. Assim, os tapetes de SIMO distinguem-se também do tapete persa de Peter Brook na medida em que não são a representação do espaço mas de umas vagas fronteiras que são apenas simples simulacros. No entanto, se referirmos ao tapete enquanto objeto quotidiano, esta é a sua função na medida em que faz a intermediação entre um dentro e fora e que nos permite deixar o fora de fora quando limpamos os pés antes de entrarmos no dentro. Tem essa característica poética que diz que antes de se poder entrar existe um rasto de chão que trazemos para esse outro lugar para onde nos deslocamos e que tentamos que fique para trás porque de nada nos serve. O tapete não é um espaço mas sim uma zona de passagem sublinhando essa mudança através da simplicidade da sua função. São a referência para uma entrada que pede que seja feita com uma atitude atenciosa e que simultaneamente não transporte consigo fragmentos de um outro chão. Os tapetes em SIMO são amplificados na sua função transformando-se numa espécie de portais, tal como acontecia com Vautier ou Bill Viola, mais especificamente marcas portáteis e liminares, que não imprimem marca e por isso não territorializam. Concretizam-se como referências efémeras de forma e conteúdo ligadas por linhas imaginárias que apesar de sugerirem a forma de um quadrado não definem um território mas um fragmento daquilo que é um fluxo subterrâneo de indeterminação característico de todo o espaço urbano. A sua geometria não obriga à consideração de um interior e um exterior, um dentro do espaço e fora do espaço, de linhas rígidas. A estrutura de visibilidade de SIMO serve para assinalar duas qualidades de espaço contíguas que nessa medida representam o mesmo espaço. Como já foi descrito em relação ao “Three Women” de Bill Viola, também em relação ao espaço de SIMO acontece uma transição que não delimita mas é uma continuidade em que o interior que os tapetes referenciam pode também ser um exterior. Nada nestas distinções é útil porque estamos sempre a falar do mesmo espaço mesmo que em diferentes níveis de profundidade, onde o espaço de S.I.M.O se resume à camada essencial por baixo do espaço urbano que ocupa

temporariamente. As suas referências fixam apenas um conceito portátil, móvel e flexível, e cumprem a função de tornar acessível o que o espaço já é, na forma de um vazio com possibilidades infinitas e por isso nunca limitado. Nessa medida quando Bachelard (1979) afirma que “a dialéctica do exterior e do interior está apoiada num geometrismo reforçado onde os limites são barreiras” (p.337) está a dizer que o que é ilimitado não tem interior nem exterior. Em SIMO a assumpção dos seus supostos limites é apenas uma percepção e assim o dentro e fora entre os dois espaços é facilmente intercambiável.

A desterritorialização em SIMO. não segue assim uma linha de transgressão de “It’s a Draw/Live Feed” caracterizada por uma expansão do corpo que excede os limites do papel impedindo a impressão da marca. A desterritorialização em SIMO acontece como resultado de uma interrupção subtil do espaço que o circunda, refazendo o espaço de circulação (Lepecki, 2012, p.49) e abrindo o que o define. Assim, ao ser um espaço desenhado por referências precárias, ao abrir a possibilidade de ser observado a partir de qualquer distância e de qualquer lugar, ao permitir ao público parar para observar e continuar a circular quando entender e não tendo a performance um início e fim definidos, optou-se por usar o termo *dimensão*⁴³, o qual se adequa com maior precisão à criação do espaço de SIMO Tal como em La Ribot é um espaço que habita o espaço, suspendendo temporariamente as suas atribuições, divergindo a partir de uma forma alternativa de ocupação e utilização. O seu carácter efémero, indeterminado e precário não lhes permite serem descritos a partir de uma concepção mais sólida de espaço. A *dimensão* é uma brecha que se abre num

⁴³ “By privileging aimlessness, meandering, drifting (even as one stays put), by privileging the creation of indefinite points of view (no fixed place for the audience) and attention spans (the audience may come and go as they please), La Ribot deterritorializes the striated, orthogonal space of the institutional gallery and turns it into a dimension both indeterminate and precarious.” (Lepecki, 2006, p.77)

tempo limitado, é um estado de exceção a uma configuração rígida de espaço.

(Silva, 2017, pp.62-63)

É um **espaço em potência** que se revela no interior do espaço urbano, um “terrain vague”, que permite o aparecimento de outras formas, ou de todas as formas (Ibidem, p.63). Contudo poderá dizer-se que

não perdura porque apenas temporário, frágil e instável. O que é que precisa para se estabilizar? O que é que precisa para se fixar enquanto espaço? Uma dimensão que abre todas as possibilidades não precisa de se fixar e estabilizar no espaço, mas de fixar e estabilizar nos corpos. (Ibidem, p.63).

Bachelard (1979) comenta que “queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para lhe dar uma situação de todas as situações” (p.336). No caso de SIMO, fixar a dimensão ao corpo abre-o a todas as situações. Nesta medida, um espaço potente não é, nem se pode tornar um espaço de convenção.

Será sempre uma *dimensão* que questiona o “estado das coisas” (Lepecki, 2012, p.56), e que abre a percepção sobre o que se cristalizou. Cria a interrogação, destabiliza e distorce uma determinada forma de construção, e como tal, tem que estar fora de qualquer tentativa de fixação. Fixar é tornar convenção. Sendo convenção, o espaço de SIMO perde a sua potência e o seu significado. (Silva, 2017, p.63)

A questão que se coloca é como construir essa dimensão que em La Ribot era feita aparecer pela disposição de cada objeto e composição dos objectos que integravam as suas “Piezas Distinguidas” mas que em SIMO assume outros elementos e por isso outros procedimentos.

“Chegar à Dimensão: A Possibilidade de Fazer Emergir Outro Espaço”⁴⁴

No dia-a-dia de um ator, Yoshi Oida considera fundamental iniciar o processo de trabalho com uma limpeza do espaço, uma prática transversal na tradição Japonesa que acompanha as instituições do teatro, da religião e das artes marciais. Esta é uma ação que não tem apenas o propósito de deixar o espaço limpo mas, como mais um elemento integrado numa prática, constitui-se como uma forma de sintonizar a mente e o corpo com um processo de trabalho a acontecer. A ação de limpeza já faz parte desse trabalho, não está separado dele, uma vez que ativa um encadeamento de energias que exponenciam a sua qualidade. Iniciar um ensaio partindo de uma ação de limpeza é diferente de iniciar um ensaio retirando a essa componente. Poderia dizer-se que a limpeza funciona como uma preparação para o que se segue libertando, organizando e focando energias na direção de uma tarefa principal. Mas Oida (1997) corrige este pressuposto dizendo que “cleaning up is not simply a ‘preparation’ for work. The word ‘preparation’ tends to imply that it is the activity following the ‘preparation’ that is important. Not in this case. The act of cleaning up itself is useful” (p.3).

Esta não separação e não hierarquização da ação de limpeza na relação com o trabalho de actor é fundamental para se perceber a importância do próprio ato de limpeza. Esta é generativa do seu trabalho, o qual, ancorado na simplicidade da ação, acede a um estado de concentração que coloca o corpo e a mente “no sítio certo” para produzir o trabalho que precisa de produzir. Cria um espaço e um tempo que colocam o actor no centro de um determinado processo trazendo-o para o momento e para a ação particular porque “when you clean the floor, that’s all you do” (Oida, 1997, p.2). Como elemento regenerativo, a limpeza, abre uma porta para um acontecimento particular manifestado na tentativa do actor ser melhor do que ontem e ser único na sua tentativa hoje.

Trabalhar em cima dos resíduos de ontem implica uma contaminação que pode não favorecer um percurso que não se quer de todo imaculado mas que idealmente conjura para que esteja sempre em evolução. Para permitir este devir se manifeste da forma mais potente é essencial criar um espaço e um tempo que possam sustentar e produzir os acontecimentos particulares de um ensaio. Ação de limpeza em Oida faz o acesso a um agora que se pretende reconstituído diariamente para que o elemento criativo permaneça

⁴⁴ Silva, 2017, p.64

em fluxo, desimpedido por um espaço que não só é modificado fisicamente mas também na sua atmosfera.

Before we start doing anything, it is important to clean the working space. Clear it out, get rid of rubbish, and place any essential chairs or props neatly at the sides of the room. Then wash the floor. If actors take time and trouble to do this at the start of the day's rehearsal, the work tends to go well. (Oida & Marshall, 1997, p.1)

Não é por acaso que o livro de Oida começa com a descrição do processo de limpeza num capítulo chamado "Beginning." Começar tem que ser começado e por isso não pode ser começado forma leviana. Exige uma preparação, um chegar a um lugar que nos vai receber e à nossa prática e que vai ter na mesma uma influência directa. O espaço tem que ser desimpedido de quaisquer obstáculos que possam oferecer resistência ao fluir do trabalho e restringi-lo ao essencial. Nesta acção de criar um espaço de trabalho o corpo é envolvido numa tarefa, é inexoravelmente implicado fisicamente num processo que exige uma alteração de postura em relação ao chão, alterando também o significado da ação de limpeza. Esta última ajuda o corpo a encaminhar-se para um estado de alerta e concentração que lhe permita remeter para segundo plano tudo o que não precisa de ser incluído no trabalho a que se propõe. Retirar as cadeiras e o lixo do espaço é o equivalente a fazê-lo também no nosso interior retirando tudo o possa servir de barreira ao processo criativo. O ruído interno que fragmenta o nosso foco é separado da absorção total do que está acontecer naquele momento. O corpo dobra-se, apenas com os pés e mãos em contacto com o chão e lentamente faz avançar um pano molhado de um lado ao outro do espaço. Uma operação que se repete quantas vezes forem necessárias e em que Oida (1997) aconselha:

While doing this exercise, you should think only about pushing your cloth, and carefully cleaning. Don't rush, get distracted, or think about other things. Don't chat with other people. All this is quite difficult, but it is very good training for the concentration an actor needs. (p.2)

Apenas aquela tarefa e aquele momento são importantes. Nesse processo o corpo e a percepção do actor vai acedendo a um outro estado e a uma outra realidade sendo nesse lugar que consegue ser verdadeiramente criador. De uma forma diferente mas preenchido com o mesmo sentido Jordan Peterson, no desenvolvimento de um raciocínio sobre o processo de limpar o quarto, diz o seguinte:

Part of what artists do (for example when Van Gogh paints a room and you look at it glowing) is trying to show you what is beyond the perception of the room. I mean this technically. The way your visual system is set up is that, when ever memory and presumption can replace direct perception it will, because it's simpler. So you literally see what you expect to see ... If what you see is dull, and drab, and boring, and pointless and uninspiring, than, that's you. It's not what's there. What the artist does when he or she represents that mundane reality it's to remind you what's behind it, the potential that's there. (In-depth elaboration on "clean your room"- Jordan Peterson, s.d.)⁴⁵

Podemos complementar esta afirmação de Peterson com a que se segue de Oida:

There are two sides: visible and invisible. When you deal with the material, you can view it as if it were only 'material'. Alternatively, you can try to work with the material as if it had another meaning or dimension, as if there were something that existed beyond and behind the material form. (Oida & Marshall, 1997, p.6)

O que há de comum entre Oida e Peterson é que ambos apelam a um estado de criação só possível de fazer a partir de um outro lugar ou de um outro estado ou de uma outra percepção. Estruturalmente seremos sempre condicionados pela percepção daquilo que já conhecemos. Alterar essa expectativa implica esforço e empenho voluntário. Um

⁴⁵ A fonte desta citação foi eliminada da plataforma YouTube onde poderia ser visualizada e consultada. Como a data e o autor do vídeo não foram anotados logo após as primeiras consultas apenas é possível fazer referência ao título e a uma morada electrónica que apesar de remeter para um conteúdo vazio, foi incluída nas referências bibliográficas. No entanto, considerando a importância da informação passada pelo psicólogo clínico Jordan Peterson na forma de um relato técnico sobre o funcionamento da percepção humana e a sua relação com o gesto artístico, optou-se por manter a citação.

envolvimento total que nos remeta para uma zona aberta a possibilidades diversas daquelas que nos são apresentadas⁴⁶. Em ambos os casos o caráter literal e simbólico de limpar participa dessa abertura a um potencial que já existe, que é fundamentalmente criador e que torna o invisível visível. Tal como Oida e Peterson afirmam, o algo mais da realidade que está permanentemente à nossa frente só é acessível quando decidirmos que aquilo que vemos não é exatamente o que está lá. O que nós somos é o que está lá porque vemos, por conforto, apenas aquilo que projetamos. Para conseguirmos mudar a nossa percepção será preciso reconfigurar o espaço onde acontece. Nesta medida a ação de limpar assume uma relevância que ultrapassa a utilidade de uma tarefa anódina. Quando feita com o máximo de atenção as suas consequências são mais importantes que um qualquer efeito prático de ter a louça lavada ou o chão varrido. Se considerarmos sempre a constante dialógica que ocorre entre o espaço e corpo em que ambos concorrem para uma produção mútua que se mantém sempre dinâmica, o movimento de limpar um espaço tem um efeito no espaço, que tem efeito num corpo, que tem efeito no espaço, que tem efeito no corpo e no seu movimento. Como Susan Ravn (2017) descreve “an exploration of how space is produced necessarily also requests an analytical awareness of how potentialities and the spaciality of movement unfold as space is taking shape” (p.58). Neste processo, ambos se influenciam e por isso concedem constantemente numa alternância entre criar e ser criador. Assim um corpo que limpa cria um determinado espaço que por sua vez que cria um corpo. Lorna Marshall faz referência à importância do valor espiritual da limpeza na cultura Japonesa e descreve o mito da criação Shintoísta:

According to this saga, the god Isanagi washed his body to purify himself after a journey to the underworld of the dead. As he cleansed his divine skin, removing the contamination of the underworld, various entities, gods, and land mass were created. In this cosmology, cleansing is linked to creation. It is a positive,

⁴⁶ Tal como limpar um espaço pode servir o propósito de antecipar e começar uma tarefa pode também assumir a função oposta. Isto é o que nos conta Yoko Ono aquando de um evento num templo em Tóquio que consistia na instrução de olhar o céu e “tocar” e que decorria durante toda a madrugada. No final do evento, ao início da manhã, Ono descreve que “without my saying anything about it, people swept the room and moped the corridor before leaving. I did not know most of them, as they were mostly Kyoto people, and they left without giving their names. I wonder who they were” (Ono, 2018, p.37)

powerful act, not simply a means of getting rid of the dirt. (Oida & Marshall, 1997, p.3)

Considero que não seja por acaso a relação estabelecida entre o submundo dos mortos, a acção de limpar e a criação. A última acontece como consequência de uma transformação do que está morto numa multiplicidade vital sendo o acto de limpar o catalisador de um gesto potente que cria corpos. Algo que também parece fundamental é sua mediação entre duas coisas facilitando a passagem de uma para outra.

Naomi Klein, no seu “No Logo” oferece um exemplo desta ideia quando nos descreve um protesto público. Embora seja um exemplo que não tem origem no universo da arte não deixa de ser performativo e em simultâneo representativo da força simbólica que a acção de limpar pode ter. Klein faz deste modo a descrição de um movimento activista que aconteceu em Genebra direccionado aos bancos locais:

In Geneva, the message was clear as day: rather than throwing rocks through windows, activists arrived with sponges, soap and squeegees to wash the facades of the big downtown banks. The organizers explained to the press that they only wanted to help these fine institutions clean up the stains left behind by crippling Third World debt and Nazi gold. (Klein, 2000, Conclusão)

O carácter performativo e simbólico da manifestação assume a mesma potência da cosmologia Shintoísta. As “nódoas” que corroíam e contaminavam as instituições bancárias eram eliminadas para que uma outra instituição pudesse aparecer num movimento com origem na potência positiva do sabão e das esponjas empenhadas em provocar a alteração de uma prática. Como se aquela intervenção feita a partir de fora possibilitasse uma transformação no seu interior cujas paredes porosas permitiriam uma espécie de transformação por osmose. Esta acção também pressupõe que ao remover simbolicamente uma camada de sujidade se poderá revelar por baixo a essência da instituição, como se esta pudesse ser representada a partir de um estado ideal que a acção de limpar volta a tornar visível. Igualmente relevante neste exemplo descrito por Naomi Klein e que é destacado pela mesma advém da substituição da violência por um movimento simbolicamente carregado pelo acreditar que um gesto potente pode fazer avançar um processo de transição. Uma outra coisa que é possível assinalar é a dupla função que a acção de limpar constitui na medida em que torna visível aquilo a que a

ação vai ser aplicada e em simultâneo a justifica. Neste caso faz aparecer os problemas descritos por Klein e em simultâneo propõe-se a transmutá-los. Deste modo a intenção de limpar faz imediatamente referência a uma multiplicidade de outros elementos que surgem no momento em que é sugerida uma ação mas que, numa relação interdependente, agitam a urgência da ação.

Da sujidade de um banco podemos facilmente fazer a transição para aquilo que comumente é chamado de dinheiro sujo em virtude de uma qualificação moral que fazemos da sua origem, a qual tem um efeito no valor que lhe atribuímos. Shipton (como citado por Bandelj et al., 2017, p.42) diz que “people attribute characteristics to money and categorize it as “dirty money”, such as that earned from criminal, illegitimate, or morally questionable activities, contrasting it to “clean money” (p.42), o que significa que “morally tainted money is perceived to have lowered value” (Bandelj et al., 2017, p.42). O dinheiro sujo, embora tecnicamente seja exactamente igual ao dinheiro limpo é visto como seu inferior, sendo-lhe atribuída uma qualidade que depende de uma percepção subjectiva. Isto quer dizer que o mesmo dinheiro sujo, identificado como tal, terá uma utilização diferenciada que lhe permitirá ser limpo, eliminando essa marca simbolicamente impressa e deste modo restituindo-lhe a percepção do seu valor original. Tetlock et al (como citados por Bandelj et al, 2017, p.42) descrevem que “psychologists find that when individuals acquire dirty money, they are likely to be compelled to transform it into clean money, such as making charitable contributions or spending it on a good cause in an attempt to morally cleanse the money.” Este é apenas um exemplo diversificado das formas que a acção de limpar pode assumir apresentando-se num registo não literal, sem nunca perder o seu carácter simbólico e as suas propriedades transformadoras. Como é evidente, lavagem de dinheiro tem igualmente uma conotação associada à continuação de um acto ilícito e por isso as propriedades transformadoras que advêm de tornar o dinheiro limpo muitas vezes não são suportadas por uma intenção de boa moral. No entanto, podemos assinalar a sua presença entre os agricultores Luo, naturais do Quénia cujas cerimónia servem “to cleanse “bitter” money earned from a taboo exchange that involved selling commodities such as tobacco and gold” (Shipton como citado em Bandelj et al, 2017, p.41). Embora estes exemplos não se enquadrem directamente na componente artística do trabalho estão directamente associados a um dos seus principais temas, o dinheiro, e em simultâneo disponibilizam uma perspetiva mais abrangente sobre aquilo que

consideramos fundamentalmente uma acção quotidiana. Em determinadas circunstâncias o dinheiro tem que ser aplicado em boas causas para que volte á sua condição de dinheiro limpo. Por sua vez para os agricultores Luo é essencial organizar uma cerimónia para que o dinheiro “amargo” volte a ser reutilizável. No protesto público de Genebra o desdobramento simbólico da limpeza servia para apelar à necessidade de uma mudança.

Igualmente centrado num processo de activismo politico mas com uma vertente artística, Joseph Beuys desenvolveu em 1972 uma acção simbólica intitulada “Ausfegen”. Com uma vassoura vermelha, Beuys varreu a Praça Karl Marx em Berlin durante uma demonstração no contexto do 1º de Maio acompanhado de um estudante coreano e de um estudante africano com o propósito de “show that the demonstrators’ ideologically fixated orientation must also be swept out, particularly the dictatorship of the proletariat that was announced on the signs.” (Boettcher, 1972, como citado em Wolfson, 2007).

A mesma acção simbólica pode assumir outro propósito como manter o “status quo”, garantindo assim uma certa homogeneização de todas as coisas. Isso é o que acontece em “The Sanitastics” de Melanie Kloetzel. Este filme de dança em formato e “site specific” faz uma crítica aos espaços de consumo ligados pelo sistema de pontes do “Calgary Skywalk” , controlado pelas corporações ligadas ao petróleo, “introducing bizarre characters and organic detritus as well as by giving the site a performative cleaning” (Kloetzel, 2015, p.250) que serviam para fazer referência “to the strangely antiseptic, unnatural landscape into which the corporate workers insert themselves daily” (Ibidem). Nesta performance em forma de filme a estratégia de representação é influenciada pelas características do próprio espaço. O objetivo da artista passa por dar a ver o carácter artificial do espaço especialmente construído para a circulação de pessoas e para manter ativa uma permanente dinâmica de consumo. Para isso acrescenta um elemento estranho na forma de uma flor que contrasta com o carácter homogéneo e higienizado de um espaço que é redutor na sua ocupação. A irrupção da natureza, que Solà-Morales (1995) também descreve como “the presence of the other for the urban citizen” (p.122), questiona as suas premissas de controlo dos seus trajetos e trajetórias e nessa medida, quatro super-heróis da higiene, como são descritos na sinopse do filme para a imprensa, garantem a estabilidade do sistema “removing any oddities, invasive species, and problematic beings” (Kloetzel, 2015, p.247). Diferente do protesto público

descrito por Klein, a ação de limpar em “The Sanitastics” serve de paródia ao excesso de limpeza que está ao serviço de uma certa ocupação do espaço, reduzindo-o ao não lugar de Marc Augé (Kloetzel, 2015, 248-250) onde tudo está em trânsito e onde a identidade de tudo e de todos se dilui. A personagem da flor com as suas raízes não encaixa no fluxo do transiente, traz outra vivência para o não lugar e nessa medida fica destacada como a figura dissonante. Já tínhamos visto que a ação de limpar o espaço podia ser uma forma de o libertar, de o transformar noutra coisa, de o desocupar mas também pode ser o contrário, uma forma de o reclamar.

Em “Loving Care” de Janine Antoni, podemos observar uma abordagem mais sofisticada da premissa de reclamação do espaço. Esta performance de 1993 tem o suporte de uma dupla inspiração. A primeira a foi a memória da mãe de Antoni que quando limpava o chão da cozinha interditava temporariamente o seu acesso. No intervalo preenchido pelo limpar e secar, aquele espaço pertencia e era controlado apenas pela sua mãe. A outra inspiração de Antoni foi Ives Klein e a sua “Anthropometries” onde modelos nuas cobertas de IKB (International Klein Blue) substituíam o pincel do artista⁴⁷ para marcar as telas ao som da sua “Monotone-Silence Symphony”. Em “Loving Care”, desenvolvido na galeria onde as paredes são remetidas para uma função secundária, Antoni atravessa o espaço agachada, “de quatro”, enquanto vai “limpando” o chão com o seu cabelo cheio de tinta preta para cabelo cuja marca dá o nome à performance e que é retirada de um balde de plástico sempre a seu lado. A performance só termina quando todo o chão está coberto de tinta e nesse processo todos os elementos do público foram arrastados para fora do espaço. Paradoxalmente o espaço é reclamado de gatas, posição que assume um significado importante para Antoni. Para além de ser consequência de uma escolha feita com o sentido de evitar a utilização de uma esfregona verdadeira escapando a possíveis verosimilhanças com empregados de limpeza ou a sua própria mãe, revestia-se de uma componente simbólica relevante: “being on my hands and knees, in this position is very vulnerable but claiming the space is very empowering” (Antoni, 2013, como citada em wordpress, 2016, para.7). Tal como acontecia com o modo como a sua mãe ocupava o espaço, Antoni produz uma

⁴⁷ “I had rejected the brush long before. It was too psychological. I painted with the more anonymous roller, trying to create a “distance”-at the very least an intellectual, unvarying distance-between the canvas and me during the execution. Now, like a miracle, the brush returned, but this time alive. Under my direction the flesh itself applied the colour to the surface and with perfect precision. I was able to remain constantly at the exact distance “X” from my canvas and thus I could dominate my creation continuously throughout the entire execution” (Klein como citado em Warr, 2012, p.54)

territorialização com um gesto quotidiano “an everyday task not usually known for its power ranking” (Wordpress, 2016, para.7) que se completava com uma posição cuja leitura mais imediata se faz a partir do seu caráter intrinsecamente subalterno e inofensivo mas que se inverte na medida em que é usada para levar o público para fora da galeria para não ser apanhado pela tinta. O espaço é reclamado e ocupado na totalidade pela ação e pelo corpo da artista e nessa medida a limpeza não se refere ao gesto que a descreve. A ideia de limpar associada a um contexto doméstico é apenas a introdução a uma intenção mais alargada de tornar visíveis dinâmicas de poder expressadas na sua relação com o público e numa perspetiva mais abrangente, onde entra a referida inspiração em Klein, na história da arte:

As a female artist making marks with her body, Antoni parodies the male-dominated legacy of Abstract Expressionism. ‘I feel attached to my artistic heritage and I want to destroy it: it defines me as an artist and it excludes me as a woman, all at the same time’” (Warr, 2012, p.66)⁴⁸

Em “Loving Care” a ação central de limpar serve para Janine Antoni tornar o chão seu, um chão íntimo e simultaneamente alargado para uma perspetiva sobre a arte onde pretende deixar uma marca inamovível e cristalizada pela tinta. Uma inequívoca territorialização que sem dificuldade pode ser comparada e sobreposta à territorialização feita em “It’s a Draw, Live Feed” por Trisha Brown na folha branca.

Um outro exemplo performático que assume a sua inspiração na ação do limpar é a peça “Our Labyrinth” de Lee Mingwei, artista tailandês/americano, apresentado em 2017 no Centro Pompidou. O projeto foi inspirado nas práticas de limpeza dos monges budistas de um templo visitado por Mingwei em Myanmar em 2014. Este descreve o percurso feito até à entrada do templo o qual começa com o acesso a uma pequena cabana onde os visitantes tiram os sapatos. Uma vez descalços atravessam um caminho que se encontra completamente limpo, resultado da ação de um grupo de voluntários que estão presentes em permanência. Tudo o que fazem é limpar sendo esta tarefa considerada pelos monges uma forma de meditação e em simultâneo uma oferenda para os visitantes e para os próprios. A ação de limpar assume também aqui um caráter

simbólico e é fundamentalmente abordada enquanto ritual indo assim muito para além do seu registo quotidiano.

“Our Labyrinth” foi criado após esta visita e assume a experiência e as observações de Mingwei relativamente à tarefa de limpar de um modo ainda mais sublimado que a abordagem dos monges budistas. A performance desenvolve-se num espaço feito especificamente para o efeito, um tapete de linóleo cortado na forma de um borrão de tinta onde se pode ver um bailarino com uma vassoura e um monte de arroz. O primeiro, durante uma hora e meia, muito lentamente e com o seu centro de gravidade sempre próximo do chão vai desenhando várias formas com arroz. Assim, tal como Mingwei afirma, “this dancer, dancing with that pile of grain, it really is not cleaning or brushing the floor. It’s a dance. So although it has a broom, the gesture is not about cleaning a path, but creating and destroying a pattern when each happens” (Lane216East, 2017, 3:36). O espaço na relação com o bailarino e o arroz está constantemente a ser alterado, em transformação permanente onde cada padrão desenhado pelo arroz apenas se fixa temporariamente para dar lugar a um novo padrão. E apesar de ser a agência do gesto que refaz a figura inerte do monte arroz, Mingwei pede a cada bailarino que permita que seja cada padrão do mesmo arroz a sugerir cada um dos seus movimentos que por sua vez fazem aparecer novos padrões. Nesta relação interdependente e dialógica tanto o espaço como o bailarino estão em movimento permanente, assumindo novas formas, reconfigurando-se a cada instante. Idealmente é um processo de atenção e escuta, na medida em que algo é pedido pelo momento e cada bailarino apenas tem que ser permeável às sugestões que não só se vão fazendo aparecer mas também que se vão fazendo sentir. Possivelmente estamos perante o pisar que Lepecki descreve como aquele “que deixa o chão galgar o corpo, determinar os seus gestos” (Lepecki, 2012, p.49). Neste caso um chão que não se contém numa forma mas que pede que se dance com ele para que ao mesmo tempo que se desfigura recompõe-se numa nova figura. Que na passagem do tempo, enquanto sugere o padrão em devir afirma o potencial de todos padrões que por sua vez, no ritmo da sua mudança, determinam a mudança do corpo que o pisa. Sugerir o que aí vem é outra forma de dizer que existe algo por detrás do que está imediatamente à nossa frente. Um processo que continua até parar. Até que o arroz retorne à forma de um monte fechando um percurso circular. Neste fim, na forma de retorno ao início o bailarino sai do espaço e caminha lentamente na direção de um outro bailarino que espera na periferia. Uma vez frente a

frente a vassoura é passada de uma mão para outra. O bailarino que a tem agora em sua posse avança na direção do espaço e do monte de arroz. O fim, na forma de retorno ao início, volta a começar do princípio e a sugerir um sem fim.

Função Performática de Limpar o Espaço em SIMO

A acção de limpar é aquela que permite fazer o acesso à *dimensão* que em S.I.M.O emerge não só de uma interrupção do espaço que o circunda, mas também da criação de uma dinâmica interna produzida por aquela tarefa específica. Uma pequena vassoura dourada que quase se assemelha a uma trincha é manobrada pelo intérprete no interior referenciado pelos tapetes. A outra mão segura uma pá que vai recolhendo a sujidade trazida pela vassoura. Com ambas as mãos ocupadas, nenhuma toca o chão como acontece com Oida, Antoni e Brown. No entanto, tal como estes, o corpo aproxima-se do chão, os joelhos dobram, o centro de gravidade desce, o tronco inclina-se até ficar de cócoras. Esta aproximação permite ver o chão de mais perto, intensifica a intenção do processo de limpar onde o corpo ao ceder à desverticalização estabelece uma relação mais íntima com a superfície que o suporta. Para explorar esse espaço precisa de reduzir a distância, focar o olhar para que desejavelmente possa ver através do que o gesto vai destapando num movimento de procura. Por oposição à interpretação feita sobre o trabalho de Pollock (Lepecki, 2006) na tela branca, de Trisha Brown (Ibidem) na folha branca ou de Janine Antoni (Wordpress, 2016) no chão branco da galeria, o intérprete que circula no interior do espaço de SIMO procura afastar temporariamente a marca impressa no chão urbano recuperando o que se encontra por baixo. Através da remoção simbólica do que o esconde produz a transparência do que o torna opaco para que se chegue ao que realmente é. Um espaço cujos padrões, como na performance de Mingwei, nunca se fixam. Vão sendo retiradas camadas até ficar apenas a essência que contém todas as possibilidades num movimento simbólico que permite revelar o espaço em potência. Um espaço que como afirma o geógrafo Yi-Fu Tuan, fazendo a distinção em relação a lugar “‘Lies open; it suggests the future and invites action’, while place is characterized and bounded by fixed definitions, it is a ‘calm center of established values’” (Kloetzel, 2015, p.243) A ação performática de limpar em SIMO é assim aplicada ao lugar que de Certeau, firmando-se nas definições de Tuan, caracteriza da seguinte maneira: “The law of the “proper” rules in the place...[place]

implies an indication of stability” (de Certeau como citado em Kloetzel, 2015, p.243). Kloetzel (2015) prossegue:

This is in contrast to space, which de Certeau characterizes as place transformed by movement. Unlike the limitations of place, space offers endless possibilities based on the various operations performed within it. To simplify, ‘space is a practiced place’ (de Certeau, 1984) where practice indicates the physical activities and experiences performed by human bodies in a place. (p.244)

Sustentada pelas observações de Nick Kaye (Kloetzel, 2015), Kloetzel discorre sobre o potencial das definições de de Certeau para caracterizar a abrangência do “site specific” em que sustenta que “since human action is the basis of performance, performance stands out as one of those transformative practices that turns place into space” (Ibidem) o que pode ser aplicado a SIMO. Limpar o lugar, enquanto prática humana, assume a função performativa de o transformar em espaço que Jane Rendell igualmente baseada nas leituras de de Certeau chama de “unfixing’ a place⁴⁹”. Assim, temos uma desterritorialização do lugar feita não a partir da impossibilidade da impressão da marca, como acontece em Trisha Brown, mas enquanto alternativa a colonizar a tela, a reclamar território virgem (Lepecki, 2006, p.66). A construção do espaço em S.I.M.O implica expressão simbólica do retornar ao território virgem que por sua vez não pretende ser a “empty and wasted land where history has to be begun” (Bhabha, 1994, como citado por Lepecki, 2006, p.66), mas ao invés um “espaço onde existe apenas a possibilidade da(s) história(s)” (Silva, 2017, p.64). Mudando a pergunta de Lepecki para uma afirmação o referido retorno torna possível “dançar uma dança que muda lugares mas que ao mesmo tempo sabe que um lugar é uma singularidade histórica, reverberando passados presente e futuros” (Lepecki, 2012, p.56). Como a performance que se desdobra no interior do espaço urbano tenta abri-lo para aquilo que era a sua forma original, o domínio conceptual do “terrain vague”, relembrando que o que está por baixo da superfície da calçada é um fluxo contínuo em permanente movimento. Nesse sentido, as formas dão lugar às forças que mantêm o padrão do chão em mudança onde “tudo o que começa contém sempre a possibilidade de outros começos” (Silva, 2017, p.64) como acontece em Mingwei. Mas é importante assinalar que o espaço onde

⁴⁹ Kloetzel, 2015, p.244

SIMO opera não é literalmente um “terrain vague” mas apenas uma representação transferida para o interior do sistema urbano cuja arquitetura “acts as an instrument of organization, of rationalization, and productive efficiency capable of transforming the uncivilized into the cultivated, the fallow into the productive, the void into the built” (Solà-Morales, 1995, p.122), tentando assim inverter temporariamente o sentido da sua evolução tornando visível o terreno ilimitado a partir do qual cresceram as suas formas. Uma espécie de verticalização feita na direção do interior da terra que
não produz história, não produz marca, não produz território, produz apenas
possibilidade. Não é um espaço em confronto com outro espaço, mas um espaço
que se abre dentro de outro espaço, que mostra o que já lá está e em simultâneo
suspende transitoriamente uma forma de subjectivação. (Silva, 2017, p.64)

Onde se suspendem as convenções do lugar que o envolve, transformando os objectos que o atravessam e capturando-os a partir dos seus conceitos. Quando uma concepção de espaço é interrompida, despindo a sua identidade a partir do que o define e das consequências dessa definição, um outro corpo pode emergir e outras acções são tornadas possíveis⁵⁰. Diz Avgtidou (2015): “According to Stavros Stavridis, if space not only constructs identities but is also formed as identity by its use then emancipatory spaces will be transit spaces, the spaces of non-identity (Stavridis, 2013)” (p.106). Estes espaços de não-identidade definem-se a partir do seu carácter indeterminado e desse modo possibilitam “the means for a free negotiation of emerging identities” (Avgtidou, 2015, p.106) que, como Avgtidou sublinha, realiza o projeto emancipatório. No caso de SIMO o seu espaço mantém sempre a característica de nunca se resolver na sua identidade colaborando para a construção conceptual de Stavridis. Assim a ação simbólica de limpar permite o desenvolvimento de “Espaço Livre, “Free Space”, uma vez que não fixa uma perspectiva, não fixa a percepção” (Silva, 2017, p.65). Expande “um “olhar” que não quer prender as coisas numa “representação” que as fixa, não evita a impermanência dos fenômenos e possibilita a apreensão poética dos acontecimentos” (Quilici, 2010, p.73), “tornando-se uma referência transitória e amplificadora de todas as possibilidades” (Silva, 2017, p.65)

⁵⁰ Silva, 2017, p.65

“Terceiro Espaço: A Fronteira Porosa”⁵¹

“A noção de fronteira porosa é pois também a base para a diluição em cena – onde quer que isso ocorra (museu, rua, espaço fechado) – da relação entre real e ilusório, o que reforça um fluxo instável e permanente entre sujeito/performer/personagem – ou na expressão de Richard Schechner *not not me*” (Raposo, 2010, p.24).

A construção desta dimensão, agora designada como Espaço Livre, está contida, como referido anteriormente pela configuração delimitada por marcas portáteis. Pontos de referência ligados entre si por quatro linhas imaginárias que sugerem uma fronteira virtual, um suporte estrutural invisível e permeável que permite comunicação entre espaços. A utilização da descrição “Fronteira Porosa”, parece ser a que melhor se aplica a esta relação entre margens uma vez que lhe concede uma ressonância material mas ao mesmo tempo inefável, líquida, dissolúvel e principalmente porque elimina a já referida dialéctica interior/exterior que pode ser descrita a partir da distinção de Raposo entre real e ilusório. Sugere possibilidade de passagem entre ambos os lados, diluindo uma ideia de separação que apenas existe enquanto construção feita pelo próprio espectador sendo a percepção deste que define a presença ou ausência de um limite. Como quase tudo o que nos rodeia o limite não é materializado apenas inferido. Relembrando o óbvio, a construção do mundo tal como o conhecemos é apenas uma sugestão de mundo, é uma proposta, um “work in progress”, uma história que vamos contando e como tal todos os limites são elásticos, variáveis e principalmente uma questão de percepção e imaginação.

Em SIMO, interessa evidenciar a qualidade porosa dessa fronteira, uma vez que a performance, para existir, está dependente de uma interação que acontece sempre no *entre*. Relação com o tudo o que o rodeia, sons, meteorologia, público, à qual a performance pode escolher ser reativa, permitindo a sua influência a partir de impulsos subtis. O inverso também acontece, uma vez que os impulsos de energia gerados pela performance têm um impacto no espaço que a envolve produzindo relação dinâmica entre duas subjetivações que se

⁵¹ Ibidem

sobrepõem e que por isso necessitam da formação de um terceiro espaço para que possam conviver e criar ligação. Deste modo, o espaço liminar, descrição usada por Quilici (2010) [introduzida na teoria da performance por Turner e Schechner⁵²] e que se refere ao espaço que se abre *para outras experiências e modos de apreensão [sic]*⁵³ materializado em SIMO, e o espaço público convencional necessitam de um elo que facilite a sua relação. Ambos os espaços só fazem sentido enquanto possibilidade subtil de encontro e de se atravessarem e influenciarem mutuamente. O terceiro espaço torna-se essencial para que o encontro aconteça. No entanto, como referido anteriormente, é apenas uma sugestão [que se torna visível com a materialização de uma relação]. Precisa de uma intenção, de uma acção e de um tempo para se tornar concreto. Uma aproximação feita entre o performer e o espectador e que elimina a diferença entre os dois. (Silva, 2017, p.66)

“Now the space belongs to the spectator and to me without hierarchies⁵⁴” afirma La Ribot quando se refere às suas apresentações das “*Piezas Distinguidas*” no espaço museológico. O performer deixa de ser performer, interiorizando um processo iniciado pelo paradoxo da estabilização de uma fronteira porosa que o remete para o “not not me” designado por Schechner, e por sua vez o espectador deixa de ser espectador.

A proximidade e a partilha de um espaço “neutro” nivela a qualidade da sua relação porque admite comunicação direta, sem um *filtro performativo*. Deste modo, o terceiro espaço em SIMO, não tem uma dimensão física mas uma dimensão de tempo que permite suspender, na duração da interação, a dinâmica do performativo e do convencional. O que constrói o terceiro espaço é relação e duração. Está sempre presente enquanto possibilidade de encontro, definindo-se

⁵² Schechner e Turner, segundo Quilici, utilizaram o conceito de liminaridade produzido pela teoria antropológica dos rituais desenvolvida por Van Gennep

⁵³ A citação completa e devidamente referenciada é descrita como “para outras experiências e modos de apreensão de estar no mundo”(Quilici, 2010, p.67)

⁵⁴ La Ribot como citada em Lepecki, 2006, p.77

a partir do momento em que este acontece. Este contacto, permite a passagem de dois objectos, que fazem percursos inversos e que obedecem a uma ordem nesta circulação. O primeiro objecto passa do espectador para o espaço de SIMO. O segundo objecto transfere-se do espaço de SIMO para o espectador.⁵⁵ (Silva, 2017, p.66)

Alteridade do Corpo e Objectos de SIMO: O Conceito de Dispositivo de Agamben é Como a Bateria de um Carro

Dinheiro é o objecto que passa do lado do espectador para o lado da performance, atravessando a linha imaginária que separa os dois espaços. Estabelece uma relação com o espaço de SIMO cujo funcionamento interno é operacionalizável a partir do conceito de dispositivo tal como Giorgio Agamben (2009) o entende, afirmando que “chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (p.41). Este conceito, que será definido mais exaustivamente no capítulo seguinte, é importante para o espaço de SIMO na medida em que lhe atribui verbo, põe-no em acção. Enquanto espaço/dimensão pode ser, considerando o conjunto de características que o identificam, como um espaço vazio, um “terrain vague”, um espaço em potência. Serão no entanto aproximações conceptuais inertes se não forem colocadas em movimento. O espaço enquadrado no domínio do dispositivo permite ao primeiro agir sobre as coisas capturando, orientando, determinando, interceptando, modelando, controlando, assegurando. Pode ser compreendido como a energia interna que põe o espaço a funcionar, como um dínamo, uma alma, um “software” que o ativa, concede uma certa autonomia e determina o modo como todas as substâncias que o ocupam são alteradas. Assim o atravessamento da fronteira porosa pelo dinheiro enquanto substância implica uma revisão do que são as suas atribuições no espaço convencional. Colocado na *dimensão* de S.I.M.O é capturado, interceptado, modelado pelas suas características sendo que a sua passagem induz a uma mudança que amplia a sua percepção.

⁵⁵ “Memory Bond” é o objeto que passa do performer para o espectador logo após este fazer a sua oferta e não será tratado nesta tese.

Deste modo *a dimensão* não suspende apenas as características do espaço que a rodeia, mas tem uma função transformadora porque dispositivo em si mesma. Uma vez levantada a dimensão, uma vez dissolvida novamente pelo espaço convencional, o objeto mantém-se simbolicamente transformado. Passa a ser uma extensão dessa dimensão o qual, uma vez na convenção, realiza-se enquanto matéria-prima para construir o novo objeto que transporta a sua nova percepção. Esta propriedade transformadora do espaço de SIMO é a sua potência. (Silva, 2017, p.67)

Uma propriedade que também como já foi referido tem um efeito nos corpos uma vez que é na redescoberta dessa potência do chão que se redefinem os corpos que o ocupam: “É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo o chão sempre já é; que o sujeito político surge” (Lepecki, 2012, p.56). O chão de SIMO é esse acidente, esse elemento aleatório inerente à vida e fundamentalmente criativo, a componente indeterminada em tudo o que fazemos e nessa medida a interrogação geradora de respostas infinitas. Por sua vez, o sujeito de SIMO é um reflexo do seu espaço, ele próprio cindido, rachado desconstruído na direção da atualização da sua potência enquanto motor de ação livre e plenamente criativa, só possível enquanto subjetivação criada a partir do dispositivo de um novo lugar e de uma “nova ética do lugar” (Lepecki, 2012, p.49), que permite “um novo pisar que não recalca e terraplana o terreno, mas que deixa o chão galgar o corpo, determinar os seus gestos, reorientando assim todo o movimento, reinventando toda uma nova coreografia social, a topocoreopolítica.” (Ibidem). SIMO., não só através do seu espaço, mas de todos os objetos que o integram é um “corpo, um desejo, um ideal, um afeto” (Ibidem) dessa tentativa de reinvenção, dessa “atualização de potências políticas” (Ibidem), “de modo a que se possa esperar [de SIMO] que o inesperado aja o infinitamente improvável”. (Arendt, 1998, como citada em Lepecki, 2012, p.50)

Considerações Intermédias: Espaço de SIMO

“O vazio, essa matéria da possibilidade de ser!” (Bachelard, 1979, p.339)

Como foi demonstrado o espaço em SIMO é fundamental para que toda a performance seja um todo articulável. Deste modo, a sua configuração está dependente de um conceito de vazio transversal a todas as práticas artísticas com a diferença relevante de se situar no espaço urbano. Foi referido logo no início deste capítulo que Peter Brook, deparou-se com a dificuldade e a necessidade de formalizar a sua concepção de espaço vazio através da construção do palco vazio o que por sua vez desvirtuava aquela que é a sua característica mais importante do primeiro: o espaço de todas as possibilidades. Os breves exemplos dados na pintura, dança, teatro, performance, instalação estão sempre limitados a um vazio que tem sempre algum tipo de moldura pré-concebida. Seja na forma de um palco, de uma tela, de uma galeria que pressupõem sempre um tipo de ocupação/territorialização que, quer seja de um modo mais óbvio ou mais subtil, corresponde à sua função. Cada um destes espaços justifica a sua existência a partir das possibilidades específicas que cria. Nessa medida nenhum destes espaços se assume como absolutamente vazio uma vez que já está delimitado pela função a que se propõe.

O espaço que SIMO conceptualiza pretende ser o mais aproximado possível de um espaço vazio. Neste sentido pode apenas ser definido a partir do conceito de dimensão enquanto uma zona que se abre temporariamente e que por isso nada fixa e nada determina. Os tapetes enquanto marcas portáteis sublinham o paradoxo que demonstra a impossibilidade de imprimirem uma marca e desse modo enquadrar um território. Como não definem um território não definem um dentro e um fora tal como acontece em “Three Woman” de Bill Viola. O que os tapetes demarcam são apenas zonas de passagem, não entre dois espaços distintos, mas duas qualidades de espaço. No caso específico de SIMO pode-se dizer que é sempre o mesmo espaço mas com diferentes níveis de profundidade: o espaço urbano cristalizado na sua forma atual e aquilo que já lá está directamente por baixo, o seu eterno potencial. Um espaço em que “cultural, geographical, descriptions of socialised practices have brought to the fore that space is to be understood as both process and in process” (Ravn, 2017, p.58). Proceder-se assim à profanação simbólica, no sentido que Agamben lhe confere, do espaço convencional, restituindo temporariamente ao uso comum uma essência que a todo o momento pode

ser posta em prática e que forma a possibilidade de devir de todos os espaços. Mas para chegarmos ao espaço e ao corpo descritos tem que ocorrer a já referida ação simbólica do limpar que dá acesso ao que ainda não é conhecido, à potência do potencial. Essa ação tem apenas o propósito de descobrir o que já lá está, que está lá sempre e que é comum a todos os espaços: a sua permanente mutabilidade. A ação de limpar cumpre deste modo a função de revelar este potencial sempre presente pondo assim a descoberto a sua essência urbana enquanto “terrain vague”. Enquanto dispositivo que intercepta, captura e modela vai ser ocupado por um corpo e atravessado por uma substância na forma de dinheiro que por sua vez, quando são interceptados, capturados, modelados, são reconfigurados em função daquela que é a característica fundamental do espaço: livre, sem limitações e onde tudo o que existe é potencial e que permite um movimento coreopolítico que “mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalcados, denegados, camuflados) na trama de circulação do urbano” (Lepecki, 2012, p.56). O dinheiro assume a forma de “free money”, livre de conceitos que o parciaisam permitindo-lhe assim assumir todas as formas e consequentemente levantar todas as questões. O mesmo acontece com o corpo que simbolicamente reaparece na forma fundamental que pode ser todos os corpos e todos os movimentos que nunca se fixam numa coisa só, contrariando um espaço “loaded with political agendas, socialized behaviours and environmental restrictions on how to move” (Ravn, 2017, p.58). Atendendo ao que diz Bachelard (1979), “o ser do homem é um ser não fixado. Toda a expressão o desfixa” (p.337). Essa é a consequência essencial de um espaço vazio assim permanecer conceptualmente. Tudo o que entra no seu interior é capturado na sua indeterminação intrínseca o que permite igualmente que todas as questões possam ser formuladas até ao infinito. Tanto o dinheiro como o corpo e movimento, quando são capturados pelo espaço de SIMO, deixam paradoxalmente de estar capturados, deixam de ser parciaisados. Libertam-se para que outras possibilidades possam emergir. No próximo capítulo será descrito o corpo que pode atender às características de espaço descritas e que vai definir a qualidade das relações da performance com tudo o que o rodeia. Um corpo em relação com um espaço que oferece todas as possibilidades de transformação. Um corpo em projeto.

3º Capítulo: Corpo de SIMO

Figura 5

Corpo Projecto



Nota. Fotografia de Katalin Fügedi. Ponte D. Luís I, cidade do Porto

A Anatomia de uma (Des)Subjectivação

Vimos no capítulo anterior que o espaço de SIMO é construído simbolicamente através de uma acção que permite chegar à essência do espaço urbano, ao seu “terrain vague”. Uma busca feita no sentido da profundidade que pode potencialmente tornar mais sensíveis os movimentos infinitos e as múltiplas formas que um espaço pode adquirir. Avança-se assim na direcção da brecha que Lepecki descreve onde está implícito o desejo de fazer uma aproximação a um real que pode galgar o corpo e que tem repercussões diretas no modo como último se constitui e se reflete no mundo. Deste modo a questão essencial passa por tentar descrever o corpo que se constitui em SIMO fazendo uma aproximação ao sujeito que é produzido num encadeamento de relações que se pretendem transformadoras. O acompanhamento desta evolução implica começar por colocar o foco no corpo/substância anterior ao desenvolvimento da performance, descrevendo-o principalmente a partir dos fundamentos de Agamben relativos à sua conceção de dispositivo. Assim, antes de avançar, julgo ser útil reforçar a definição de dispositivo de Agamben fazendo uma citação mais extensa mas igualmente mais completa:

chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – porque não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar. Recapitulando, temos assim duas grandes classes, os seres viventes (ou as substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos. Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim

dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos.” (Agamben, 2009, p.41)

Considerando a abrangência desta definição, teremos sempre em primeiro lugar, um corpo no mundo em permanência ligado aos dispositivos que o compõem. Em relação constante com as suas estruturas, com os seus processos e modos de funcionamento, com a sua linguagem, os seus conceitos e os seus objetos, o corpo reorganiza sempre em função de um fazer. Cria múltiplas subjectivações que lhe permitem navegar no mundo e na complexidade do seu devir. De alguma forma Agamben sugere que há uma agência do mundo configurada na sua organização e no contacto que estabelece com os corpos, capturando e modelando a sua substância. Por sua vez, a agência dos corpos e da sua substância manifesta-se na sua permanente adaptação a um processo de constituição do mundo que nunca para de se multiplicar. Tal como Agamben (2009) refere, “hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo” (p.42). Os corpos vivem nesta esquizofrenia, procurando ligar-se às demasiadas coisas do mundo, cedendo em vez de aceder, a múltiplas subjetivações que apenas exponenciam a sua indiferenciação. Nunca acontecem verdadeiras subjetivações porque nenhuma das relações estabelecidas é verdadeiramente transformadora e assim “it constitutes us as subjects, but also robs us of subjectivity in the process.” (Barney et al, 2014, p. xxviii). Segundo Agamben, do “corpo a corpo” que se estabelece entre ser vivente e dispositivo nas sociedades modernas, não resulta uma subjetivação mas uma dessubjetivação. Embora esta última se apresente sempre como um elemento intrínseco à produção do sujeito, descrevendo em simultâneo a destruição de uma subjetivação e a formação da seguinte, num mundo construído em cima de uma lógica de consumo nunca se afirma verdadeiramente como uma subjetivação. Esta nunca dispõe de uma qualidade profunda que lhe permita ser duradoura. Agamben dá o exemplo do que seria essa qualidade duradoura tendo como ponto de partida o dispositivo penitencial da confissão.

“O exemplo da confissão é aqui iluminador: a formação da subjetividade ocidental, ao mesmo tempo cindida e, no entanto, dona e segura de si, é inseparável da acção plurissecular do dispositivo penitencial, no qual um novo Eu se constitui por meio da negação e, ao mesmo tempo, assunção do velho. A

cisão do sujeito, operada pelo dispositivo penitencial era, nesse sentido, produtora de um novo sujeito que encontrava a própria verdade na não-verdade do eu pecador repudiado.” (Agamben, 2009, p.46-47)

Este argumento usado por Agamben serve para demonstrar o contraste entre o que ele chama um dispositivo de governo e o seu oposto, que serve apenas como “um mero exercício de violência” (Agamben, 2009, p.46). Assim qualquer dispositivo implica o desdobramento de verdadeira subjetivação a qual exige uma mudança profunda que implica muitas vezes a destruição do que já não serve, do que de alguma forma já tenha sido verdadeiro mas já não é; ou do que nunca foi verdadeiro abrindo um espaço que possa ser ocupado por algo que possa ser mais aproximado da verdade. De uma atualização do Eu. José Gil recorre, entre outros, ao exemplo da psicoterapia (funcionalmente muito aproximada do dispositivo da confissão) para desenvolver a sua definição de real que diz poder surgir “em ocasiões excepcionais, por altura de uma descoberta que transforma o pensamento ou a existência, como acontece no interior das terapias psíquicas” (Gil, 2001, p.192). Para Gil, uma mudança profunda abre um espaço que é ocupado pelo real em detrimento da realidade. A cisão do indivíduo que acontece no processo confessional manifesta-se também no processo psicoterapêutico e são produtores de subjetivação e de real de onde “um outro corpo emerge” (ibidem). Assim, uma verdadeira subjetivação permite a passagem de uma não-verdade para uma verdade e da realidade para o real, de um velho Eu para um novo Eu. O que está implícito nesse processo de mudança é uma compreensão suficientemente potente de algo relacionado com o Eu e com o mundo que desbloqueie o movimento de um processo de dessubjetivação/subjetivação. Sem a potência da compreensão e da transformação a relação com o dispositivo é sempre superficial e incompleta desaguando no utilizador do “telefone celular” cuja subjetividade se resume a “somente um número pelo qual pode ser, eventualmente, controlado” (Agamben, 2009, p.48) ou o espectador de televisão que “recebe em troca da sua dessubjetivação apenas a máscara frustrante do zapper ou a inclusão no cálculo de um índice de audiência” (Ibidem). Assim a multiplicação das coisas, no seu excesso exponencial, demarca apenas uma relação utilitária que promove uma inércia cada vez mais intensa na recomposição do sujeito num novo sujeito. Essa recomposição nunca se concretiza completamente num processo em que para Agamben a dessubjetivação e a subjetivação se confundem. Não se

diferenciam porque apesar de haver uma alteração na substância do indivíduo no contacto com os vários dispositivos ao seu alcance, os últimos não têm potência suficiente para serem produtores de uma subjetivação que seja totalizante. Por outro lado desencadeia-se um processo de dessubjetivação que é igualmente produtor mas que fragmenta o indivíduo afastando-o da possibilidade de se constituir no espaço das suas propriedades humanas. A consequência fundamental é que “na não verdade do sujeito já não existe de modo algum a sua verdade” (Ibidem, p.47). E por isso o seu devir sujeito é resolvido na superficialidade incipiente de um número de telefone ou no cálculo de um índice de audiência. Não deixa de ser interessante o exemplo que Agamben oferece de um dispositivo dessubjetivante ao referir-se ao “telefonino” (telemóvel). Passados 15 anos à data que estou a escrever, o telemóvel evolui para dar lugar ao I-Phone, um aparelho com muito mais poder de alienação e que consome todas as subjetividades. Com a sua portabilidade e a sua possibilidade de acesso a todas as coisas do mundo, transportamos o próprio mundo nos bolsos. Uma das grandes consequências de um mundo sempre disponível à distância de um clique é o fim do tédio. Esse tédio, de que Agamben (2009, p.43) fala quando se refere ao trabalho de Uexkühl (Agamben, 2009, p.43) e Heidegger (Ibidem), é essencial para verdadeiramente olhar para o mundo e para nós próprios. Quando se está permanentemente entretido esse tédio nunca se instala e o Aberto é apenas um mundo contaminado pelos dispositivos produtores da nossa distração. Desviam-nos da possibilidade de construir um mundo, na medida em que somos separados do silêncio da nossa introspeção, um lugar essencial para conseguirmos olhar o mesmo mundo sem interferências que possam diluir a transparência e a profundidade do que precisamos de compreender. A nossa atenção é multiplicada e fragmentada focando-se em tudo e assim focando-se em nada. A impossibilidade de construir mundo é apenas sintoma da incapacidade de olharmos com uma atenção focada e paciente para o mundo onde estamos e perceber qual o nosso papel nele. Estamos simplesmente demasiado entretidos. O i-phone, transformou-nos em simultâneo no “zappeur” (que assume a nova designação de “scroller”) e no número de telefone, em que a dessubjetivação em vez de acontecer em espaços de tempo limitados se tornou permanente. Passamos cada vez mais tempo fora de nós próprios e fora do mundo. Basta olhar para uma família numa mesa de restaurante ou para os passageiros no interior de um comboio. No primeiro exemplo ninguém fala com ninguém, ninguém fala de si próprio a ninguém e não ouve ninguém a falar de si

próprio. No segundo já não se olha pela janela, já não se olha para o mundo enquanto se pensa na vida. Estar sempre entretido permite-nos não enfrentar a dificuldade de olharmos para nós próprios e para o que nos rodeia. Amaciamo-nos para fora de tudo e aliviamo-nos do peso das coisas para que não tenhamos de enfrentar nada. Agora, mais do que em qualquer época do desenvolvimento da civilização interessa dizer que “as sociedades contemporâneas se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real” (Agamben, 2009, p.48).

Neste processo o que verdadeiramente se perde é um sentido de agência. De ser capaz de uma ação intencional no mundo que permita construir mundo. Absorvidos na nossa distração, insidiosamente prevalente, somos apenas corpos capturados, sem capacidade e sem vontade de produzir mundo apenas porque estamos convencidos que se constitui por si próprio. Essa ilusão não é surpreendente porque nos aparece multiplicado infinitamente no interior dos nossos bolsos. O mundo está sempre a acontecer e de um modo distorcido, achamos que fazemos parte dele porque circulamos e fazemos coisas no seu interior. Mas não é suficiente porque as coisas que fazemos servem apenas para reforçar o nosso afastamento do mundo. A cisão entre o homem e o seu ambiente de que Agamben fala e que começou com o processo de hominização, contínua, mas num ritmo mais acelerado em que o mesmo ambiente vai perdendo a força vital de ser uma propriedade transformadora do próprio homem exatamente porque este instituiu que a felicidade só é possível numa esfera separada. Este vai mergulhando inexoravelmente para num mundo criado não à sua imagem mas à imagem de desejos e necessidades formulados de forma indefinida que o vão afastando de uma essência que parece cada vez mais vaga e difusa. Os desejos multiplicam-se e os dispositivos materializam-se como tradutores de uma procura que nunca verdadeiramente se resolve na eterna busca da felicidade. Esta é o denominador comum numa fórmula cuja resolução se resume à elegância de um *mais é melhor*, a teoria unificada, a teoria do tudo do mundo moderno. Ou melhor, a teoria do quero tudo.

Esta é a natureza da agência contemporânea que se resume a uma autonomia de acesso a dispositivos e conteúdos infinitos os quais são os fatores da nossa desatenção e da nossa separação do mundo e que nos mantêm sempre em trânsito no carrossel das nossas múltiplas dessubjetivações. A consequência para Agamben reflete-se na falta de clareza do processo dessubjetivação/subjetivação em que ambas as suas componentes se

tornam indistinguíveis e que culminam na produção de uma subjetivação espectral. Esta define um processo que nunca se completa numa verdadeira subjetivação, que permanece inacabado. Anula a «recomposição de um novo sujeito» em que o que se afirma é uma figura incipiente, na medida em que não é suficientemente potente para se estabelecer enquanto sujeito real.

Existe no entanto algo de implícito neste exercício de Agamben caracterizado pelo processo de dessubjetivação/subjetivação. Apesar de no contemporâneo se afirmar uma relação com o dispositivo que apenas produz a figura fantasmagórica do sujeito que nunca ganha verdadeira densidade e que por isso não toca o mundo, apenas o atravessa sem capacidade de mudar os seus objetos de lugar, há algo de permanente e que dificilmente se desintegrará. Aquilo a que se pretende fazer referência é a sua capacidade de transformação, a quase inevitabilidade de devir outra coisa mesmo quando a interação não se assume como suficientemente potente para que a subjetivação se complete. Assim o problema que se coloca é apenas relacionado com a qualidade da transformação que se define assim em correspondência com uma qualidade de relação específica com o mundo. O que se mantém constante é uma permeabilidade à experiência cujo efeito estará sempre dependente de uma variabilidade no grau de intensidade. Independentemente desse imponderável há sempre algo que se produz que vai do sujeito espectral ao sujeito real. O ser vivente, a substância tem em si como constante a possibilidade de ao relacionar-se com o que está fora de si, mudar-se a si mesma. Isto implica sempre um certo grau de inacabamento, de indefinição, de incompletude que não são ultrapassáveis mas que são desejáveis e intrínsecas ao humano. São definições intrínsecas ao próprio processo de hominização a que Agamben se refere, reveladoras da característica mais essencial do homem e que lhe permitiram fazer um percurso brilhantemente mostrado na transição entre duas imagens em “2001, Odisseia no Espaço”, de Stanley Kubrick. Um osso lançado ao ar por um macaco na Terra transforma-se numa nave espacial a flutuar no espaço. A condição de projeto inacabado é o que nos permite estar em evolução permanente, sempre permeáveis à aprendizagem e detentores de uma plasticidade que num segundo de tempo da existência total do universo nos permitiu passar do osso como ferramenta para a nave espacial como símbolo da exploração do universo. Todos são dispositivos que vão marcando o tempo das múltiplas transformações do homem no planeta e que representam a sua infinita adaptabilidade e capacidade inventiva apenas ao alcance de

uma espécie que nunca envelhece. O Peter Pan das espécies, que se mantém sempre jovem como condição fundamental à sua adaptabilidade única e apelo à sobrevivência:

E é aqui que surge com clareza a falta de acabamento que a hominização acarreta. Não tanto nas características anatómicas ou fisiológicas secundárias como na falta de acabamento potencial do cérebro. O adulto é inacabado cerebralmente no sentido em que, passado o período da infância e da juventude, o cérebro pode continuar a aprender, procurar novas adaptações, adquirir novas estratégias, novos saber-fazer. A juvenilização da espécie é uma juvenilização cerebral, quer dizer, a potencialidade de uma inteligência e de uma sensibilidade jovem no adulto e até no velho. (Morin, 1982, p.83)

O velho que nunca é velho porque capturado pelo dispositivo da juvenilização do humano. Esta é a grande vantagem evolutiva do homem integrada num projeto civilizacional que apesar de todas as resistências e todos os conflitos se caracteriza pela mudança na direção de um futuro desconhecido e nunca concluído. O exercício passa por saber, seguindo a lógica Agambeniana, que dispositivo na relação com a substância humana poderia criar ou recriar essa subjetivação real que representa o inacabado e o devir e que corpo emergiria dessa recomposição. Que tipo de dispositivo ou dispositivos permitiriam ir ao encontro da máxima plasticidade da substância humana que seja em simultâneo, produtora da sua agência. Uma recomposição (um lembrar) do indivíduo que operasse em permanência no potencial de todas as subjetivações sendo essa a sua transformação e sendo essa a sua potência. Uma transformação que permite um retorno simbólico a uma essência de onde partem todas as subjetivações, todas as verdadeiras subjetivações porque sustentadas na figura consistente de uma subjetivação que consegue tocar nas coisas do mundo e mudá-las de lugar.

O desabafo de Agamben, poderá ter um reverso se considerarmos apenas o ponto de inflexão do processo dessubjetivação/subjetivação. O momento preciso em que uma subjetivação se desintegra completamente mas nada se começou a formar. O ponto zero do processo, a zona neutra, o momento do indecível, onde há uma verdadeira abertura ao mundo e assim onde há verdadeira agência.

Considerando assim que uma dessubjetivação implica também a relação com um dispositivo que inicie o processo de desconstrução é preciso perceber que dispositivo é esse. Neste caso uso o singular para contrapor o excesso de dispositivos. Se, como já foi referido, é o excesso de uma lógica de consumo que produz corpos inertes, uma das propostas da performance SIMO é reduzir todo esse aparato a um único dispositivo que possa produzir um corpo potente na sua capacidade para múltiplos agenciamentos. Esse dispositivo já foi descrito e culmina na produção de um espaço com características que permitem lembrar que a essência de cada indivíduo é a sua condição permanente de projeto e como tal todos os movimentos na direção do desconhecido contêm a possibilidade na direção, como diz Lepecki (2012), “de uma *coisa* [ênfase do autor] outra” (p.57). Isto determina uma corporeidade e um movimento que esteja de acordo com essa corporeidade. Esse corpo é o corpo da dança contemporânea caracterizada fundamentalmente pela condição de projeto dos seus corpos os quais não fixam a sua subjetividade mas mantêm-na em permanente evolução. Toda a prática da dança contemporânea é feita no sentido do que Louppe (2012) chama um “projeto singular” (p.70) na medida em que cada corpo define o seu processo de constituição no tempo, reorganizando-se sempre em função de novos conhecimentos e novas práticas. Assim temos uma subjetivação que intencionalmente nunca se completa. Quando Morin escreve que “o cérebro pode continuar a aprender, procurar novas adaptações, adquirir novas estratégias, novos saber-fazer” isto imediatamente implica dizer que também o corpo pode continuar a aprender, procurar novas adaptações, adquirir novas estratégias, novos saber fazer o que resumiria de um modo bastante preciso todo o projeto da dança contemporânea. O seu projeto é orgânico e enquadra-se num modelo que nunca pretende ser um modelo e assim não tem fronteiras, não é rígido e canônico. É Total, não é totalitário. A sua história remete para uma profanação no sentido que Agamben usa o conceito, na medida em que restituiu o corpo que se move à vida e ao uso comum reagindo a uma dança sustentada por um corpo único e idealizado, fechado dentro dos cânones da sua autonomia. O que foi capturado por uma técnica de corpo que pretendia construir um quase corpo absoluto e sobrenatural foi a possibilidade da existência de outros corpos e de outros movimentos. A profanação de um conjunto de ideias e práticas permitiram que outros corpos reaparecessem. Deste modo não é o sagrado que salva mas é a profanação que salva no sentido que Jordan Peterson (2019) lhe atribui

uma vez que tem a possibilidade de desfazer o dogma e restituir o desconhecido ao mundo.

What is going to save you? The totalitarian, says, in essence, “You must rely on faith in what you already know.” But that is not what saves. What saves is to learn from what you don’t know. That is faith in the possibility of human transformation. That is faith in the sacrifice of the current self for the self that could be. (Peterson, 2019, p.218)

O desconhecido não é uma propriedade do sagrado. O desconhecido é uma propriedade do homem e só por isso ir no seu sentido é um ato de fé na medida em que existe sempre a possibilidade de nos perdermos. No entanto, restituir o desconhecido ao humano é conceder-lhe a possibilidade de agir sobre o seu futuro e sobre a sua transformação num processo que tem sempre um aspeto sacrificial nas palavras de Peterson, dessubjetivante nas palavras de Agamben. Elementos fundamentais no devir outro, de ocorrer uma verdadeira subjetivação. É a única forma de os corpos superarem a sua inércia.

A dança contemporânea, enquanto projeto, incorpora todos estes princípios. Como referido anteriormente, procura que cada corpo se resolva numa subjetividade que se pretende plástica e em evolução o que lhe permite ocupar o aberto a que se refere Agamben. Dirigido para o mundo e para todas as construções do mundo. A dança contemporânea propõe que cada bailarino se coloque neste aberto que se expande para outros mundos e outras subjetivações afirmando assim o permanente potencial da sua atualização. Deparamo-nos com um bailarino feito não apenas de várias técnicas de corpo e sua hibridização mas também feito de mundo e por isso capaz de trazer o mundo para si e outros mundos para o mundo. A dança contemporânea, os seus corpos, os seus movimentos e a sua literatura conferem um carácter simbólico às problemáticas desenvolvidas por Agamben. Porque na verdade o conceito de profanação não é estranho à arte, sendo essa a sua ferramenta principal. Poderá ser proposto que o que essencialmente está a ser capturado no humano é a sua condição intrínseca de projeto inacabado que por sua vez lhe confere a possibilidade de se adaptar agindo sobre o mundo. De algo que em contacto com o mundo tem a qualidade única de estar em permanente evolução e assim resolver-se apenas no seu devir porque como Morin

(1982) refere “ a hominização termina numa falta de acabamento definitiva, radical e criadora, do homem” (p.89). E por isso nunca termina, num processo que está sempre em andamento. O corpo da dança contemporânea é o símbolo do permanente projeto inacabado em “que a motricidade surge e subsiste como emergência da corporeidade, como sinal de quem-está-no-mundo para alguma coisa, isto é, como sinal de um *projecto* [ênfase do autor]” (Sérgio, 1994, p.30). O corpo da dança contemporânea é o simbolo permanente do corpo especialista na não especialização, na agência em ser mais corpo, outros corpos e por isso talvez a proposta mais próxima daquilo que é a característica mais fundamental do humano.

O Projecto Permanente de um Corpo em Processo

“If a dancer dances, if he choreographs, he does so because to him this mute art is more eloquent than any other. I know the dancer’s distaste for language, which he believes somehow in contradiction with his life and art.” (Lesschaeve em Cunningham, 1985, p.13)

Existe algo de profundamente atraente na possibilidade de fazer coisas no mundo sem acrescentar ao ruído e à confusão que a multiplicação de tudo o que vai aparecendo gera. Qualquer prática de corpo, nomeadamente a dança, distingue-se de tudo resto pelo facto de produzir sem esforço o imaterial com uma matéria cuja única condição para ser generativa é estar no mundo. E tudo o que produz, na sua relação fundamental com o movimento, desaparece no mesmo momento em que aparece sendo essa a razão pela qual Anne Therese de Keersmaker acredita “that dance is the most contemporary art”.⁵⁶ Não se impõe, não se expõe, não pretende e por isso de alguma forma conhece o seu lugar e a sua natureza. Desaparece porque é esse o seu desígnio enquanto aberto à brevidade de um tempo que tem apenas a função de ser um lugar de visibilidade atmosférica. O que resta de um movimento é sempre e apenas as suas diversas memórias suspensas no interior de um corpo que o faz, no interior de um corpo que o recebe, no interior dos olhos que o vê, no interior de todos os que o sentem. E por

⁵⁶ “You have no choice but to accept that (dance) disappears. It is precisely for this reason that I believe that dance is the most contemporary art. Consequently, the tension between the past, the present, and the future is considerable. You dance with your history in your body, with your experience of the now and looking to the future” (Rosas, 2021, para.1)

isso, para que ele volte a aparecer a única coisa a fazer é apelar novamente a essa memória. Através do corpo, sempre através do corpo. Uma memória de movimento, com verdadeira totalidade não resiste quando reavivada através de métodos colaterais que serão sempre apenas uma caricatura da sua essência. Escrever e falar nunca conseguirão equivaler-se a descrever uma arte que será sempre muda e que se conseguirá sempre expressar melhor no silêncio onde cada corpo descreve o seu movimento. Qualquer bailarino, que esteja em pleno envolvido naquilo que faz, sabe que há algo na sua experiência que é insubstituível, que é particular e que está sempre dependente de uma qualquer agência que apenas o seu corpo pode traduzir. Tudo o resto são tentativas, aproximações que possivelmente nunca chegarão ao seu destino. E por isso relembrar um movimento implica trazê-lo novamente para o corpo com todas as sensações, tensões e energias que o completam. São uma experiência que sem o corpo, desaparece. Que desaparece mesmo com a presença de um corpo. Qualquer bailarino pode descrever a experiência de fazer um movimento num dia e no dia seguinte já não conseguir reproduzi-lo da mesma maneira. Uma sensação que se perdeu, uma sensibilidade que adormeceu e o mesmo movimento já não é o mesmo movimento e estranhamente isso é visível. É a mesma forma mas já não tem a mesma vibração. O contrário também é possível. De um dia para o outro um movimento simplesmente adquire uma vitalidade que não tinha antes. Nestes momentos de pequenas descobertas qualquer bailarino pensa para si próprio: “- Espero bem não perdê-lo”. E perder neste caso não está relacionado com uma forma, mas sim com uma intensidade que é sempre tão frágil. Não temos medo de perder a superfície mas temos medo de perder a interioridade porque sabemos que é nesse lugar que nos encontramos como bailarinos. Não há sistema de notação que consiga capturar esta experiência. Será preciso dizer que quem dança nada tem contra as palavras considerando que são suportes fundamentais para a sua arte. Mas os bailarinos sabem que são insuficientes porque existem mundos que apenas podem surgir no silêncio e que estes mundos depois de um corpo desaparecer, desaparecem também.

O mundo de um bailarino é sempre um mundo singular, preenchido com experiências que estarão inexoravelmente fora do alcance de todas as outras pessoas e de todos os outros bailarinos. Existe um conhecimento que o próprio bailarino não consegue compreender completamente apesar de vir do interior do seu corpo, na forma de imagens e sensações que são evocadas para logo a seguir se desvanecerem. Por vezes

algumas dessas sensações desviam-se tanto da experiência cotidiana que a única forma de as manter vivas é deixá-las num lugar onde não possam ser faladas. Isto ajuda a que mantenham uma ressonância, uma pulsação na sua memória que apesar de muitas vezes não ser recuperável enquanto renovação de uma experiência, é recuperável enquanto lugar de conhecimento. E é este conhecimento aquilo que se verdadeiramente procura. Tudo o resto é apenas um efeito secundário, necessário na sua superficialidade pragmática mas que nada acrescenta a uma exploração que vai no sentido da profundidade. Quando esse percurso é iniciado já não há maneira de voltar atrás exatamente porque há coisas que não é possível deixar de saber, porque há experiências que mudam tudo. Passa a ser uma insistência em receber, desalinhar e interpretar o mundo com uma sensibilidade que permite comunicar de outra maneira porque se constitui como outra forma de olhar: olhar com o corpo. Nem sempre esse processo de tradução e comunicação do mundo se mostra eficiente, mas é exatamente no percurso do tentar que vão sendo descobertas outras maneiras de tornar o corpo mais eloquente. Este nunca deixa de ser o centro a partir do qual tudo começa, tudo acontece e do qual deriva tudo o resto. SIMO não é exceção e apesar de ser uma performance cuja complexidade necessita de ser explicada e complementada com dispositivos absolutamente diversos do corpo, este constitui-se simplesmente como a sua génese. SIMO foi primeiro a imagem de um corpo projetada por um imaginário rotinado a pensar em movimento, habituado a transformar fragmentos de experiência e som em fragmentos de imagens de movimento e sensações de movimento. Como se tudo no mundo fosse traduzível a partir da sua materialidade fugidia. Em parte talvez seja porque, como todos sabemos, não há nada mais essencial na sua metáfora do mundo do que o seu carácter inconstante, perene. De qualquer modo a criação de SIMO tem como ponto de partida o corpo, não porque não pudesse ser feito de outra forma, mas porque o seu criador é alguém que faz do corpo e da dança uma via fundamental para uma experiência do mundo. Porque começar a criar qualquer coisa implica, para um bailarino/intérprete, colocar o corpo imediatamente no centro do problema. Assim, a figura ausente do corpo teria como consequência a figura ausente da performance, faltando-lhe a sua força geradora. É exatamente do corpo enquanto força geradora de que trata este capítulo, procurando responder apenas a uma pergunta: porque é que um corpo treinado em dança contemporânea talvez seja o único corpo com capacidade de assumir os conceitos de SIMO na totalidade? Desenvolver esta proposta é procurar não

apenas justificar um corpo na relação com o espaço descrito anteriormente mas tratá-lo como um corpo em movimento, um corpo treinado para o movimento. Mais precisamente um corpo treinado para todos os movimentos. Será no limite dizer que apenas este corpo coberto pelos *véus* da dança contemporânea tem as condições necessárias para se integrar no espaço da performance. Nenhum outro corpo usufrui das mesmas valências exatamente porque não está envolvido no processo permanente da dança contemporânea e na sua produção constante de corpos atualizáveis que possam percorrer artisticamente um mundo sempre em mudança. Isto implica uma subjetividade sempre procurada no interior da sua prática definida a partir de inúmeras abordagens que incluem «as vastas reservas da herança moderna e as riquezas infinitas das práticas, das filosofias corporais e dos diversos ensinamentos incessantemente em mutação» e que desse modo, atualmente, apenas pede “ao bailarino de hoje, talvez mais modestamente, não inventar o corpo e, sobretudo, fazer dele um projecto lúcido e singular” (Louppe, 2012, p.70). Considerando a argumentação anterior, iniciar este capítulo implica antes de mais começar a escrever sobre o meu corpo e a sua experiência singular no território da dança contemporânea porque só assim poderei começar a abordar a última. No interior da sua lógica alicerçada na subjetividade, a importância da experiência individual é a única maneira de conseguir descrever a dança contemporânea enquanto projeto que engloba todas as subjetividades. Talvez interesse referir que esta ordem de prioridade não foi imediatamente evidente. Apenas durante o processo de organização de um conjunto de ideias que poderiam fazer uma aproximação ao corpo de SIMO despontou a consciência de que descrever o corpo da performance não pode ser feito sem antes começar a escrever sobre o meu próprio corpo. Sempre que fazia uma tentativa de aproximação a qualquer coisa que pudesse configurar um corpo de SIMO havia algo de artificial e excessivamente estilizado simplesmente porque enquanto procurava uma linguagem que pudesse colocar as palavras certas para uma experiência, esquecia-me da própria experiência. Esta, gradualmente, foi ficando soterrada em leituras e conceitos que começaram a sobrepor a sua abstração a algo vivido. A consequência imediata foi que aquilo que queria tornar visível desapareceu. O corpo de SIMO ficou diluído no interior de um aparato teórico, o qual, apesar de ter potência para o descrever, não é suficiente para singularizar a sua experiência. Assim, o seu carácter único deve ser posto em evidência de modo a que não se resuma apenas a um amontoado de conceitos académicos entrançados entre si formando um emaranhado

de pura abstração. Isto não quer dizer que o corpo de um bailarino contemporâneo não se sustente numa certa abstração. Pelo contrário, muito da sua construção está dependente de processos internos que solicitam modos de observação que não estão apenas relacionados com uma cartografia estrutural e física do corpo mas que exigem também graus sofisticados de abstração. Toda a história da dança moderna e da produção dos seus corpos é uma sucessão ideias e novos pensamentos que têm em comum o desenvolvimento de processos que permitam uma amplificação do corpo que não se restrinja apenas a um desenvolvimento exclusivo da sua fisicalidade. No entanto, estes processos desaguam sempre em experiências traduzidas por sensações, estados e movimentos do mesmo corpo. Esse, como referido anteriormente, assume sempre a posição de destaque numa relação que privilegia o contacto direto com as coisas e com os conceitos atribuindo-lhes uma forma visível ou invisível. Falar em primeiro lugar do meu corpo é a tentativa de tornar visível uma experiência que é formada por uma cronologia e um conjunto de aprendizagens e que pode permitir um acesso mais orgânico ao corpo de SIMO. Mas o tornar visível não se predispõe apenas para quem está a ler mas principalmente para quem está a escrever. Isto quer dizer que será preciso começar pelo que está mais perto de modo a perceber como é que cheguei ao corpo da performance. O que está mais perto é um corpo que lembra um conjunto de experiências que apenas a si pertencem e que não são feitas unicamente de dança. Para efeito de introdução a este capítulo interessa referir que tal como muitos bailarinos contemporâneos, o meu primeiro contacto com práticas de corpo foi feita através de variadas modalidades desportivas tais como natação, voleibol, desportos de mar, judo, basquetebol, futebol ou ténis. Esta referência serve apenas para comentar a influência destas práticas na formação do meu corpo e que se estendem ao modo como o olho para a dança e o seu contexto. Experimentei muitas atividades físicas diferentes antes de me fixar exclusivamente, ainda que de forma temporária, na prática da dança. Afirmo o carácter temporário da exclusividade, uma vez que após um período de alguns anos em que me dediquei unicamente à dança, fui retornando às origens, retomando algumas das práticas às quais me dedicava antes de começar a dançar. As razões que justificam este aparente voltar atrás estão no entanto sempre relacionadas com dança, seja para escapar a uma saturação imposta pela sua prática quotidiana, seja para melhorar qualitativamente aspetos da mesma prática. Este carácter generalista estava assim implícito no meu corpo e foi reforçado por uma tendência cada vez mais presente, que

tenho tentado acompanhar e que vai no sentido da não especialização do movimento. Qualquer corpo para desenvolver todo o seu potencial, como refere Ido Portal, não deve fixar apenas alguns padrões de movimento mas ter o próprio movimento enquanto paradigma (London Real, 2015, 27:58, 32:10, 51:28). O movimento enquanto rede interminável de todos os movimentos conhecidos e desconhecidos. Este é um conceito fácil de entender para um bailarino contemporâneo uma vez que este é o seu ambiente natural. O seu contexto é o de uma não especialização, reforçada pela exposição a um grande número de técnicas o que lhe permite aprender novos movimentos todos os dias. Um corpo desenvolvido para ser aberto, recetivo e sensível ao movimento, seja ao que vem do exterior, mas também aquele que habita no seu interior, sendo este talvez o grande mérito da dança moderna e pós-moderna como vamos ver mais à frente. Assim, participar da dança implicou todo um ajustamento e um processo contínuo de seleção de técnicas, “filosofias corporais” (Louppe, 2012, p.70) e abordagens pedagógicas que fossem mais adequadas para um corpo já desenvolvido e que não era muito diferente da experimentação que fui fazendo relativamente aos desportos que me interessavam. Este percurso não foi feito sem erros e sem marcas deixadas por esses erros, os quais se manifestaram na forma de lesões, que suponho, cobriram quase todo o espectro de gravidade e que por sua vez motivaram a procura de outras técnicas e outras maneiras de pensar que fossem menos corrosivas, mais eficientes e principalmente permitissem uma maior longevidade na profissão. No entanto, quanto mais evoluímos, mais claro se torna que o corpo não é o único fator em jogo. Outras variáveis têm que ser incluídas, as quais, por sua vez, incluem nada menos que o mundo. No navegar desta multiplicação da complexidade é que nos vamos tornando bailarinos/ intérpretes e vamos assumindo com cada vez mais certeza o papel interminável das suas exigências artísticas. Percebemos que é um percurso feito individualmente e que está dependente de uma certa maneira de olhar o mundo o qual, por sua vez, vai formando aquilo que queremos que a própria dança seja e que papel assume nas nossas vidas. Existem sempre vários momentos de encruzilhada onde inexoravelmente uma das vias é a de saída. Esta saída a que me refiro não é propriamente deixar de dançar mas deixar de estar na dança. Percebi, já lá vai algum tempo, depois de ter sido operado uma segunda vez às costas e em que me tornei oficialmente um homem biônico, que nunca vou deixar de dançar. Dançar é um ato íntimo, pessoal, indissociável de alguém que se equilibra permanentemente no estar em movimento e tudo o que isso implica na prática

totalizante de ser carne e ser corpo. Estar na dança, por sua vez, é participar de uma rede alargada onde outros corpos e outras ideias participam e se abrem para o mundo. Aqui é onde reside sempre a dúvida avaliando permanentemente a relevância que tenho nesse universo e quanto o mesmo é igualmente relevante para mim. Mas como a opção de sair é sempre equilibrada com a hipótese de permanecer, a estratégia passa sempre por responder à pergunta, *porquê ficar?* Isto implica sempre fazer uma reformulação de significado o qual necessariamente vai mudando com o tempo. Estar na dança agora é em alguns aspetos diferente do estar na dança quando comecei. Algumas ideias e perspectivas permanecem embora mais desenvolvidas e mais aprofundadas porque conjugadas com novas ideias e perspectivas enquanto outras foram sendo simplesmente descartadas. Jordan Peterson, psicólogo clínico canadiano, usa a metáfora da madeira queimada (Peterson, 2019, pp.213-214). Em qualquer processo de mudança está incluído um metódico processo de destruição em que por vezes é preciso queimar quase tudo para que seja possível recuperar uma qualquer possibilidade de renovação decidindo o que deve ficar para trás, o que deve permanecer e o que deve ser introduzido como novo. Tudo isto faz parte de um movimento orgânico de maturação que vive e está dependente de um delicado jogo entre uma continuidade e uma extinção. São estas duas posições radicais que servem de motor para perceber a todo o momento a necessidade de empurrar a minha evolução na dança numa outra direção e consequentemente atribuir-lhe um novo sentido. SIMO é o reflexo, o primeiro verdadeiro reflexo desse processo de maturação, o qual por si só é revelador de outras necessidades. Que a dança seja sempre mais do que dança; que seja sempre um lugar de superação, um lugar de verdadeira comunicação, que seja um lugar de serviço, de novas e improváveis possibilidades, de produção de outros mundos, de outros espaços, de outras vidas, de outros corpos, de outras ideias, de outros quotidianos, que seja um lugar de novas ausências e assim de novas presenças. O resultado dessa procura assume a forma de SIMO o qual, enquanto for mantido num formato de projeto, vai continuar a contribuir para uma procura sem conclusão. O corpo da performance está a coberto destas características o que quer dizer que faz igualmente parte de um processo sempre em evolução. Assim, o corpo que pretendo propor neste capítulo assume a componente já descrita anteriormente ao fazer referência a Morin e que sublinha o seu caráter sempre inacabado. Esta realização coincide com a proposta da dança contemporânea a qual não é definível a partir de uma técnica em particular mas constitui-se enquanto

espaço aberto a todas as técnicas de corpo que possam superar uma rigidez e uma fixação de padrões e que se mantém em permanente evolução. Dessa forma é também especialista na não especialização. A este modelo sem referências fixas e dominantes é acrescentada a questão da subjetividade. Cada indivíduo navega no universo da dança contemporânea fazendo o seu percurso singular, desenvolvendo o seu corpo de acordo com uma compreensão gradual do que está mais próximo de uma singularidade que também vai sendo moldada pelas suas experiências. Considerando que a minha formação é feita dentro do espaço infinito da dança contemporânea e das suas múltiplas constelações não posso apenas referir-me a esta última para chegar ao corpo da performance. Estaria inclusivamente a desvirtuar a essência da dança contemporânea que propõe na sua matriz a urgência da constituição da individualidade de cada um dos seus praticantes. Assim, é fundamental fazer referência ao meu corpo e às suas experiências subjetivas. A esta estratégia acrescenta-se uma outra justificação para além da já descrita relativamente à dança contemporânea: o corpo de SIMO é uma manifestação livre deste conhecimento acumulado, que expressa a sua organicidade através de movimento improvisado e que por isso varia em função do que acontece no espaço público. Assim, chegar ao corpo de SIMO implica fazer a genealogia de um percurso para que seja possível estabelecer uma causalidade, ainda que possa ser algo intermitente, entre corpos que coincidem finalmente na performance. A utilização do termo intermitente serve para justificar o que será uma exposição feita de momentos particulares, seguindo uma lógica de sucessão cronológica, mas inevitavelmente fragmentada. Sem esta abordagem mais pessoal não será possível perceber o modo como experiencio o corpo e o movimento e o que significa ser bailarino/intérprete enquadrado no regime da dança contemporânea, tal como não será possível perceber SIMO e a quase urgência do seu aparecimento. Este, como já referido, será naturalmente a consequência de um percurso cujo princípio está muito bem demarcado. Este início é a única coisa que verdadeiramente interessa porque define tudo o resto e de alguma forma determina um futuro que assume a forma de SIMO.

“Esta Espécie de Descaminho que nos é Próprio”: O meu Corpo é um Estereótipo da Dança Contemporânea, um Corpo que não é Apenas um.

“Todo o sentido da dança contemporânea consiste, muito pelo contrário na libertação de um corpo de origem, entendendo em que medida o trabalho da dança implica uma longa procura de um corpo em devir” (Louppe, 2012, p.83)

Todo o percurso da dança moderna e contemporânea é marcado por vários desvios, cisões, transformações resultado de um questionamento permanente da sua matéria (corpo) e dos seus conteúdos. O seu conhecimento acumulado não pode ser descrito como uma progressão linear, feita de transições orgânicas e ausentes de conflito mas como uma permanente tentativa de fazer corpo operando uma sucessão de desarticulações com o paradigma anterior. A ideia central assenta no pressuposto de que o corpo e a manifestação do seu movimento podem ser algo mais ou algo diferente da produção de uma identidade ou de um processo autoral. Assim, o que há de comum entre todos esses momentos de ruptura pode ser resumido a uma permanente recusa de um corpo absoluto, definido e estruturado para além de qualquer dúvida, cristalizado na sua expressão e por isso obstruído do seu devir. A rejeição é uma forma de garantir que o devir se mantém intacto na sua potência de deixar vir ao mundo outras coisas para além das que já o ocupam. Este é um processo orgânico que reflete apenas um sentir do corpo que vai naturalmente mudando e assumindo outras formas de existir. Por isso as formas de ocupação de um corpo, num tempo e num espaço, estão de acordo com uma sensibilidade de um tempo em confrontação com a sensibilidade de outro tempo e que na dança contemporânea se converte na evolução de uma visão do corpo. Um percurso feito de um corpo único e idealizado pela estética clássica a uma multiplicidade de corpos revelados pela arte moderna. Alguns desses processos de rejeição foram mais radicais do que outros sendo sempre forças vitais e necessárias que vistos à distância da história parecem inevitáveis na diacronia de uma evolução. Assim, para que seja possível observar com uma compreensão mais clarificada o processo de chegada a um corpo no contexto da dança contemporânea será essencial fazer referência à sua história e às suas figuras mais emblemáticas. Aquelas que foram criadoras de um corpo, a “família dos fundadores (que os anglo-saxónicos designam por «the originals») que começa com Isadora Duncan, e cujos últimos representantes pertencem talvez à geração

de 1960, nos Estados Unidos, no célebre contexto do Judson Dance Theater” (Ibidem, p.46). Este será o espaço temporal tratado por ser a base fundamental de uma ideia de corpo que nunca é completamente conhecido porque lhe permite um contacto permanente com outras possibilidades de devir e que assim determinou toda a configuração de um ramo da dança. A dança moderna e contemporânea ao admitirem uma conceção multiplicada e aberta do corpo abriram-no imediatamente ao desconhecido concluindo desse modo que o futuro admitiria sempre algum tipo de mudança e assim de novos corpos. Nada seria cristalizado, nenhum corpo seria absoluto, nenhum vocabulário seria dominante num movimento constante entre o conhecido e o desconhecido que apenas um estado de projeto pode favorecer. Esta história já muitas vezes repetida e já muito conhecida é o reflexo dessa relação com a descoberta e com uma recusa em sustentar aquilo que se sabe como o único conhecimento possível. Haveria sempre algo mais. Há sempre algo mais. Este movimento do passado para um presente que se lança para o futuro é inclusivamente, como vamos ver, instigado pelos próprios representantes da Judson Dance Theater ao dirigirem-se às novas gerações dizendo que a sua herança poderá e deverá ser superada. No entanto, em alinhamento com a perspectiva de Louppe, os coreógrafos e movimentos de transição que aqui serão referidos talvez já não precisem de ser superados, mas sim integrados enquanto possibilidades de construção de um corpo eclético e consciente do seu caráter singular e inacabado. Daí a razão destas referências serem fundamentais uma vez que fazem parte de um passado muito recente e que ainda informam o nosso presente e aquilo que nos aguarda mais à frente. Isto quer dizer que aparentemente, a não ser que surja algo de radicalmente diferente que relegue aquilo que sabemos atualmente para um atavismo absoluto, todas estas abordagens acompanharão sempre um corpo que dança. De alguma forma e pelo menos por enquanto a história da modernidade da dança é uma história viva e que assim ainda consegue superar o seu tempo.

Uma História Conhecida, Muito Repetida mas que é Necessário Contar

Embora Loie Fuller não faça parte da referida família dos fundadores, a história da dança moderna marca o início dos consecutivos movimentos de mudança com esta coreógrafa sendo “o ponto de partida da genealogia da dança moderna, ou seja de uma dança Outra em relação ao bailado” (Sasportes, 1983, p.30), a qual “criava as suas danças através dos imensos véus que as envolviam e eram todo o seu décor” (Ibidem) e que “anuncia emblematicamente o aparecimento simultâneo do movimento de corpo e do movimento de luz” (Louppe, 2012, p.54). Fuller produz um corpo para as suas performances o qual “highlight the nature of movement as an infinitely decomposable continuity: almost no identifiable human body, almost no distinguishable choreographic pattern, appears on the stage, but only a multicolored wave progressively and indiscernibly morphing into innumerable shapes” (Portanova, 2013, p. 22) começando a projetá-lo para o futuro. No entanto, o corpo em movimento do futuro estaria no corpo em movimento do passado. Fuller (como citada por Sasportes, 1983, p.156) afirmava que era necessário

«reencontrar a forma primitiva da dança» e chegar assim à expressão directa das sensações: «o corpo está preparado para exprimir, e exprimiria se fosse livre, todas as sensações, como faz o corpo do animal... Mas só as sensações naturais e violentas podem ser expressas pelos movimentos naturais, e é o que eu tento fazer.»

Isadora Duncan (Fazenda, 1996), sustentada pela visão fundamental do corpo de Fuller, desenvolve pensamento mais estruturado para uma ideia de dança concreta e com intenções bem definidas. Levada por uma nova corrente ideológica decorrente do contexto particular da América do início do século XX, como referido por Maria José Fazenda (1996, p.144), Isadora Duncan avança na procura de uma dança universal, inspirada na natureza e na prossecução de um corpo “natural”⁵⁷, o qual se constitui como reacção ao virtuosismo técnico e ao carácter artificial de uma dança clássica que Duncan pretende superar. Deste modo seria necessário redefinir este seu novo corpo:

⁵⁷ Natural é colocado entre aspas considerando o artigo de Maria José Fazenda “Corpo Naturalizado” que argumenta a impossibilidade em qualquer técnica de dança de se poder produzir um corpo natural. A ideia de técnica que produz um corpo natural é em si mesma contraditória uma vez que pressupõe imediatamente uma construção.

Os atributos deste corpo seriam a espontaneidade; a sua capacidade para expressar emoções; um movimento liberto de constrangimentos artificiais, tais como as sapatilhas de pontas, os corpetes, o virtuosismo técnico; e a sua assimilação às formas e movimentos ondulados da natureza regidos pela força da gravidade. (Fazenda, 1996, p.142).

Parafraseando ainda Fazenda, Isadora Duncan procurava a singularidade de cada corpo e respetivas particularidades de movimento e como consequência de um corpo real que pudesse verdadeiramente exprimir o seu carácter único em oposição aos corpos formatados e uniformizados produzidos pela técnica da dança clássica os quais são constantemente julgados por um corpo ideal a que terão sempre que aspirar (Ibidem, p.144). Assim o corpo da dança clássica já existe, fora do corpo próprio dos bailarinos, na forma de uma ideia fixa e inalterável, vista ao longe e que é preciso alcançar. Em comparação, para Duncan, o corpo que dança, tem que se encontrar a si próprio, olhando para dentro, movido por uma expressão interior que se afirma como um ato individual, íntimo, de autoconhecimento. Em muitos dos princípios que Duncan promove para uma dança que, como Fazenda afirma, precisou de ser inventada (Ibidem, p.143) já se pode vislumbrar aquilo que é a fundação da prática atual da dança contemporânea. A estes voltaremos mais à frente. Este movimento feito do exterior do corpo, com todos os sentidos apontados para uma perfeição antinatural, para o interior do corpo, em que todos os sentidos estão virados para a procura da individualidade, vai acompanhar toda a evolução da dança moderna/contemporânea.

Laban (1978), num movimento paralelo ao de Duncan, procura igualmente descrever o movimento a partir da sua interioridade fazendo uso do termo Esforço, o qual se desdobra nos conhecidos quatro fatores essenciais nomeadamente peso, tempo, espaço (descrito a partir do instrumento conceptual da esfera cinestésica) e fluência. Estes são componentes que permitem fazer uma aproximação descritiva do movimento mas em momento algum reduzir a sua complexidade. A componente individual do movimento é um fator central para Laban para quem a variabilidade do mesmo movimento é um reflexo da variabilidade humana. As motivações e as qualidades de movimento descritivas da qualidade de cada pessoa estão dependentes de fatores intrínsecos que abrangem a sua cultura, a sua experiência, as suas memórias, as suas

aprendizagens, a sua sensibilidade. Laban (1978) sustenta que “todos os movimentos humanos estão indissolúvelmente ligados a um esforço o qual, na realidade, é o seu ponto de origem e aspecto interior” (p.51). Este impulso, como expressão visível de tensões e substratos de energia latentes no interior de cada indivíduo, manifestam-se de modo diferente considerando todos os fatores já mencionados e que se adequam a uma natural expressão individual e em simultâneo contribuem para um processo de autoconhecimento. Assim, não há movimento sem que haja implicitamente uma demonstração da interioridade do corpo que se move, e, em simultâneo, não há expressão da mesma interioridade sem o suporte do movimento. “Cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto da nossa vida interior” (Laban, 1978, p.49). É o movimento que nos diz e diz de nós antes do corpo o poder fazer. Louppe (2012), a propósito da cinesfera da Laban comenta que “o corpo não é uma matéria central nem isolada: ele é concebido no movimento que lhe permite encontrar a sua própria identidade” (p.76). Assim, para Laban, um corpo não pode ser limitado, no processo do seu conhecimento, a uma simples estrutura composta por ossos e atravessada por tecidos e nervos que permitem acionar o movimento. Está implícita no Homem uma complexidade que determina uma variabilidade quase infinita dos seus esforços. Existe uma intencionalidade que vai para além dos seus requisitos básicos de sobrevivência e que culmina na expressão da sua interioridade e de uma poética do movimento, inspirada por aquilo que Laban (1978) denomina de “valores intangíveis” (p.19) e de onde a dança também pode despontar. Embora Laban tenha desenvolvido um sistema de treino, a sua visão do corpo não enquadra uma perspetiva puramente mecanicista. Procura uma forma de chegar à essência de cada indivíduo, observando o seu movimento e disponibilizando-lhe ferramentas que permitam um reconhecimento das expressões visíveis da sua interioridade e em simultâneo, agência sobre a sensibilidade comunicativa de cada aspeto que constitui o mesmo movimento. Algo fundamental para o ator-bailarino na medida da importância de identificar que “o fato de que tais atitudes interiores habituais são as indicações básicas daquilo que chamamos de caráter e temperamento” (Laban, 1978, p.51). Esta afirmação tem implícita a formação de uma autonomia que atribui ao ator-bailarino a responsabilidade sobre a construção da sua individualidade artística.

Enquanto discípula de Laban, Mary Wigman construiu um corpo com base na sua capacidade exteriorizar as suas energias mais íntimas, de tornar visíveis formas interiores que fizessem parte de uma experiência do mundo e de uma experiência dos outros. O corpo como uma substância que transporta emoções descarnadas que quando ativadas transformam cada elemento da sua topologia. Tércio (2017), ao descrever a relação de Wigman com a gravidade e com a queda diz que “a primeval energy was being displayed, the force before the failure, before the separation between what is above and what is below” (p.145) o que revela o caráter mais cru, mais subterrâneo da sua dança. A respiração afigurava-se um elemento fundamental neste processo de chegada ao interior do corpo na relação direta que estabelecia com o relaxamento e a excitação e na sua capacidade de modular “a expressão na sua cor rítmica e melódica” (Wigman, 1963, como citada por Louppe, 2012, p.91) A consciência sobre respiração determina assim um domínio do movimento e das suas qualidades e que permitiam, através do controlo de um processo orgânico, tornar a expressão do bailarino mais profunda e em simultâneo mais aberta à relação. O centro dessa relação, para Wigman, era o espaço, onde toda a ação do bailarino se manifestava, ocupando e produzindo o mesmo espaço, em simultâneo com as tensões interiores que conduziam o ritmo do movimento. Tal como em Laban, o movimento era proveniente desse impulso interior lançado para fora através de um corpo que fazia da sua expressão uma marca da individualidade. A derivação desta proposta seria o processo descoberta de uma outra faceta dessa individualidade, desconhecida para o bailarino e que constituía a exploração de uma figura que de alguma forma já estaria presente. Um outro corpo dentro do corpo, o outro- em-mim-que-eu-ignoro:

este trabalho do outro-em-mim-que-eu-ignoro constituiu um dos recursos da Ausdrucksanz, aproximando o bailarino de um ser possuído, de uma criatura com uma identidade dupla e sombria: um ser das trevas que o bailarino alimenta e descobre em si na sinuosa improvisação. (Louppe, 2012, p.273)

O corpo em Wigman multiplica-se, abre a possibilidade de se descobrir quando apenas procura uma representação que aparentava estar fora de si. A figura adensa-se na confusão entre a personagem e uma faceta desconhecida que se revela. O corpo é acesso a outro ser, a outros seres que nunca estão inertes mas que vão permanecendo em silêncio. No percurso do expressionismo alemão, Wigman procura a manifestação do

que está em movimento no interior do corpo. Para tornar isso possível, sabe que precisa criar ferramentas que permitam esse acesso e que quebrem as suas resistências permanentes sempre alicerçadas naquilo que não conhece ou nunca experienciou. O corpo de Wigman é um corpo emocional em relação com um espaço que decidiu conceber como não cartesiano. O espaço é mais um bailarino, estruturado com as mesmas tensões da carne. Um espaço também emocional que se transfigura e é construído com a presença e movimento de ou dos bailarinos, tal como um bailarino se transfigura na presença e através dos movimentos de outro bailarino. Um bailarino que por sua vez procura o seu interior através da respiração transformando o seu automatismo mais vital no produtor intencional de estados e qualidades do espírito. Este por sua vez revela-se enquanto multiplicidade, adquirindo, revelando as suas inúmeras facetas que habitavam o palco não como espectros ou representações mas como presenças concretas.

Do outro lado do atlântico, sincronizadas com Mary Wigman (Louppe 2012; Tércio, 2017), Doris Humphrey (Tércio, 2017) e Martha Graham (Graham, 2010; Louppe, 2012) desenvolviam as suas próprias linguagens. A primeira focou-se essencialmente na relação do corpo com a gravidade, mais especificamente na sua queda e no processo de readquirir a verticalidade:

fall and recovery are thus the forces that in her system of movement, link these two points, these two 'deaths'. The fall is common to all mankind as, according to Humphrey, the mastery of the dancer lies in the rhythmic organization of the connecting arc between the points of 'death'. (Tércio, 2017, p.143)

Em Humphrey a relação com a gravidade é um jogo de extremos entre os quais o bailarino vai negociando graus de instabilidade. Todo o movimento é gerado no interior do equilíbrio precário situado entre duas “mortes” que servem de referências a dois modos de definir uma extinção, aquela onde o movimento deixou de estar presente. Onde o movimento deixou de ser expressão deixando o corpo e dança, parafraseando Martha Graham, incapazes de serem os símbolos da performance de viver.

Como coreógrafa da segunda geração dos coreógrafos modernos Graham inventou toda uma técnica de corpo que tinha como uma das suas características a relação do corpo com a gravidade. A diferença na abordagem de Graham quando comparada com Humphrey reside, tal como é identificado por Daniel Tércio ao fazer

referência às notas de Sylviane Pagés, sustentada na respiração, na ideia que “Doris Humphrey falls to rise again, Martha Graham falls, rising. (Tércio, 2017, p.144) Deste modo, também para Graham é fundamental o suporte do chão no desenvolvimento da sua linguagem onde a importância do plexos solar, a mobilidade de toda a cadeia espinal a que Graham se referia como a árvore da vida e o elementos complementares contraction/release participam da ilusão de cair subindo e de todo um vocabulário posterior desenvolvido quando o corpo se fortalece junto á terra. O foco do centro de gravidade do corpo como origem das emoções e assim como origem do movimento é outra das características fundamentais da técnica Graham em paralelo com a utilização da respiração que o acompanha. Forma-se assim o *corpo-Graham*, motor de “poderosas variações de energia na sístole da respiração” (Louppe, 2012, p.80). Este poder só se manifesta num corpo de intensidades e forjado pela prática constante em que “there is fatigue so great that the body cries, even in its sleep. There are times of complete frustration, there are daily small deaths” (Graham, 2010, p.66). Mas é no processo simbólico das pequenas mortes que as transformações vão acontecendo e que o corpo e o seu intérprete vão se vão fortalecendo, amadurecendo e aproximando de uma verdade. “Movement never lies” (Ibidem), sendo neste lugar que o corpo se revitaliza e encontra a sua subjetividade.

Bailarino de Graham, Cunningham, incorpora uma nova mudança de paradigma na dança. Concebe uma ideia de espaço sem centro, onde não existem lugares mais importantes mas onde todos os lugares são centrais, têm potencial narrativo, estético e uma potência específica para albergar o corpo. Baseando-se no princípio de Albert Einstein (como citado em Cunningham, 1985, p.18) que afirmava, “there are no fixed points in space”, Cunningham imprime este princípio ao seu processo coreográfico afirmando que “if there are no fixed points, then every point is equally interesting and equally changing.” (Cunningham, 1985, p.18) Esta afirmação poderia ser também aplicada aos corpos dos bailarinos de Cunningham. Assim, tal como cada canto de espaço é único, para Cunningham também cada corpo é único, atravessado pelas suas peculiaridades, experiências e história. Desse modo, o único elemento central na dança é o próprio bailarino:

That is why you can't describe a dance without talking about the dancer. You can't describe a dance that hasn't been seen, and the way of seeing it has

everything to do with the dancers, and that's the trap. Personally, I find that marvelous. How could one experience dance except through the dancer himself? (Cunningham, 1985, p.27)

Deste modo é o corpo do bailarino que faz a mediação entre o público e a dança nunca deixando de ser um agente da sua própria singularidade. Isto quer dizer que a acrescentar à dependência da obra coreográfica de um público catalisador, na sua subjetividade, de múltiplos significados, temos ainda a singularidade dos bailarinos que abrem as possibilidades de significação da mesma obra coreográfica. Estes corpos individualizados, não jogam os seus movimentos num universo coreograficamente estável, uniforme e previsível. Influenciado pelas suas colaborações com John Cage e as suas experiências na música, Cunningham introduz o aleatório no seu processo. Os corpos ficam expostos ao contingente, os seus movimentos afastam-se de um ritmo orgânico e “natural” para se reorganizarem permanentemente em função de um qualquer mecanismo ativado por Cunningham na vontade de desfazer uma diacronia cinética. Esta relação com o aleatório permite abrir o movimento para novas possibilidades algo que é da natureza da busca Cunninghamiana:

I started with the idea that first of all any kind of movement could be dancing. I didn't express it that way at the time, but I thought that any kind of movement could be used as dance movement, that there was no limit in that sense. (Ibidem, p.39).

O acaso permite desfazer padrões e ir ao encontro de novos padrões, neste caso de novos movimentos. Mas nesta afirmação, Cunningham refere-se também à introdução de movimentos quotidianos nas suas obras em que o seu carácter mundano adquire em palco uma dimensão estética. Por sua vez, os corpos dos bailarinos de Cunningham, apesar de uma possível vulnerabilidade gerada pela contingência, mantêm-se impassíveis perante os eventos coreográficos em palco e adquirem uma postura “sem julgamentos, nem emoções, simples passageiro e espectador das visões do mundo” (Louppe, 2012, p.80). Um “corpo fenomenológico e objectal” (Ibidem), sustentado na pesquisa de Eric Hawkins no interior dos princípios da “kinetic awareness” e que segundo Louppe serviu também de suporte ao desenvolvimento do corpo da Judson Dance Theater. Assim, historicamente, passamos de um corpo expressivo no sentido

atribuído por Cynthia Novack referenciada pela mesma Louppe, que o define não como um veículo de narrativa mas como difusor de um “desejo, de uma qualidade intensa” (Ibidem), para um corpo absolutamente centrado na sua fisicalidade.

O movimento da Judson Church (Banes,1980; Fazenda,1996) foi à procura desse corpo, da sua consciência, do seu pensamento e da sua agência.

Rebecca Hilton, bailarina de Stephen Petronio, em conversa com Bryan Smith recorda um encontro em Nova Iorque no final dos anos 80, princípio dos anos 90 (não é mencionado com precisão) e que reunia alguns elementos do grupo da Judson Church como Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown e Simone Forti. Estes em determinado momento, no contexto de uma conversa sobre uma dança americana que parecia estagnada por comparação a uma dança europeia que florescia, afirmaram que para acontecer uma mudança tem necessariamente que haver uma negação de tudo o que foi feito anteriormente.

They were saying something really interesting, that is, a new form comes when you reject the old. That seems to be the pattern with dance, starting way back with Isadora and then on down the track. This group of luminaries were suggesting that as a community in New York we haven't rejected the forms they set up in the sixties. They had all these forms to break down, they just went for it. (Hilton, 1998, como citada em Smith, 2010, p.77)

Nesta descrição o que se revela surpreendente e até algo desconcertante são os pais da dança pós moderna a incitarem os seus herdeiros a ultrapassarem a sua herança. Os revolucionários a promoverem uma revolução que resista à sua própria revolução. Na verdade o que estes quatro icónicos elementos da Judson Church conseguiram foi confirmar a sua essência intrínseca de inovadores deixando a mensagem de que a inovação é algo que está sempre à espera de acontecer. Que a herança que deixam não tem um carácter canónico mas que pode servir de degrau para se chegar a outra coisa. O que não é de todo surpreendente é a estratégia sugerida para assumir uma posição de crítica que promova a busca de uma alternativa. Uma estratégia já usada pelos dadaístas no seu manifesto canibal cuja fórmula parece ter eco no manifesto de Yvonne Rainer e que simplesmente se baseava na afirmação da negação. O propósito de Rainer era expor e interrogar a legitimidade de um certo funcionamento institucional e

representação da dança que poderiam já não ser adequados a um contexto social em mudança. A dança teria urgência em acompanhar esses movimentos de mudança, sendo essa mesma urgência que está expressa no clássico manifesto de Rainer.⁵⁸

Esta recusa que parece assumir um carácter absoluto é apenas mais uma forma de tentar superar uma maneira de olhar para o corpo, o movimento, as suas relações com o palco e com o universo do espectáculo. Assumir uma posição radical é abrir novas vias para que uma outra visão possa aparecer. Por isso dizer *não* ao que é uma prática corrente é dizer *sim* a uma alternativa que pretendia afastar-se de outros modelos que mantinham a dança restringida a parâmetros e contextos que continuavam a sublinhar a sua autonomia enquanto arte. Sally Banes identifica Rainer e o seu *Trio A* criado em 1966 como o ponto de inflexão em que a dança faz uma transição do modernismo para o pós-modernismo.⁵⁹ Esta obra fez emergir outras possibilidades de abordagem do corpo que permitiram uma expansão do seu vocabulário de movimento e suas possibilidades de composição. Para Rainer o corpo deveria assumir a sua condição objetiva afastando deste modo o movimento de uma conceção narrativa ou emocional em que qualquer ação não tem que ser explicada e desse forma carregada de significado. Cada ação, cada movimento na sua simplicidade, tal como referido por Banes (1980) no comentário à peça “Room Service” de Rainer, “became like an object, something to be examined coolly without psychological, social, or even formal motives.” (p.43) e que desta forma “Rainer proposed a new dance that would recognize the objective presence of things, including movements and the human body” (Ibidem). “Trio A” foi criado considerando estes princípios e fundou um novo olhar sobre as possibilidades do corpo em movimento assumindo a sua substância objetual e fenomenológica referida anteriormente. Não será feita aqui uma descrição exaustiva de “Trio A” tal como Banes fez em “Terpsichore in Snickers”. Para o âmbito desta tese interessa fazer referência a uma mudança paradigmática que alterou a relação dos bailarinos com os seus corpos e com a sua arte e que foi seminal no desenvolvimento de movimentos como a “Judson

⁵⁸“Não ao espectáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao uso de truques, não ao «glamour» e à transcendência da imagem da star, não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não às imaginárias de pechisbeque, não ao comprometimento do bailarino ou do espectador, não ao estilo, não às maneiras afectadas, não à sedução do espectador graças aos estratagemas do bailarino, não à excentricidade, não ao facto de alguém se mover ou se fazer mover” (Rainer, 1965, como citada por Gil, 2001, p.188-189)

⁵⁹ Tal como Louppe, abdicou de desenvolver a discussão do que é dança moderna e pós-moderna e todas as complicações que daí advêm, não sendo esse o âmbito da explanação que acima é desenvolvida. O fundamental é a identificação de um momento de transição no interior da história da dança, o qual se afigura claro para Banes e que permite indicar diferenças essenciais do que era um corpo em movimento, entre dois momentos: o antes da Judson Church e Trio A e o depois.

Church” e posteriormente o “Grand Union”. Assim, se a premissa passava por deixar que o corpo fosse apenas corpo e que o movimento fosse considerado apenas pela sua natureza essencial de movimento era fundamental para Rainer incluir no seu vocabulário adquirido da dança moderna durante as suas aulas com Martha Graham e Merce Cunningham, os movimentos de todos os dias, o quotidiano que parece sempre ficar do lado de fora do movimento. Rainer retirou a relação direta com o público mantendo o olhar fora de seu alcance. Diluiu todos os movimentos passíveis de serem reconhecidos enquanto vocabulário da dança atribuindo-lhes igualmente uma dinâmica quase quotidiana e fazendo com que as transições fossem revestidas da mesma importância em relação aos movimentos a que dão origem. Esta estratégia permitiu a Rainer concretizar a sua vontade de retirar ao corpo e ao movimento uma leitura técnica das suas ações, eliminando a ideia de um movimento treinado e executado para ser virtuoso e espetacular e em simultâneo permitiu composicionalmente que nenhum movimento fosse considerado mais relevante do que qualquer outro numa cadeia fluida e sem paragens que tinha a duração de quatro minutos e meio. Com Ivonne Rainer todos os movimentos estão finalmente abertos à arte da dança: “after Trio A, the choreographic terrain looked different. The boundaries of dance had burst open. Certain actions, certain postures, certain attitudes now became possible, and eventually familiar, parts of the vocabulary” (Banes, 1980, p.44). Deste modo, temos movimentos disponíveis para serem usados por um corpo que há muito os procurava e que deixa de estar limitado a uma técnica. Tal como Doris Humphrey, cujo corpo desce ao chão para reencontrar um novo vocabulário, com Rainer reencontra-se com todos os movimentos possíveis, com a sua plasticidade infinita e ilimitada. Cessa uma hierarquia que distinguia uma importância adquirida dos movimentos na sua relevância estética e com eles cessa também uma hierarquia dos corpos. Não existem movimentos artísticos e não artísticos, não existem movimentos de dança e os outros que não são dança. Todos os movimentos podem ser dança e assim os movimentos quotidianos passam a integrar o vocabulário cinético do arquivo do dançável germinando enquanto gestos de dança. As implicações desta evolução também funcionam se pensarmos no que está do outro lado deste processo: a dança também passou a ser quotidiana. Construiu uma ligação direta da arte da dança para a vida. Garantiu que a sua autonomia seria apenas uma escolha por oposição a uma característica fundamental. Aproximar a arte da vida era exatamente uma das premissas essenciais do projeto da Judson Dance Theater (1962-64) que

Yvonne Rainer, Steve Paxton e Trisha Brown fundaram e cujos princípios se materializavam na possibilidade de transportar a dança para outros locais que não os teatros tradicionais como ginásios, parques, jardins, galerias, questionando as divisões entre espectador e performer, trazer para o espaço do acontecimento objectos funcionais e utilitários; utilizar nas performances quer bailarinos quer pessoas não treinadas em dança; reforçar a rejeição quer da tradicional organização social das companhias de dança que dispõe hierarquicamente os bailarinos, quer da diferenciação social dos sexos, fazendo com que todos os participantes da dança realizassem os mesmos movimentos, independentemente do género alargar o léxico dos movimentos, introduzindo gestos e acções realizados no quotidiano. (Fazenda, 1996, p.145)

Os não transformavam-se em si. Um projeto de reação que perturbou aquilo que eram as ideias dominantes de uma estética da dança e das suas estruturas, incorporadas principalmente nas companhias de Martha Graham e Merce Cunningham e que foi para além da própria dança, sendo inevitavelmente político e social. A técnica que germinou deste movimento seria o reflexo dos seus princípios e assumiria o nome de “Contact improvisation” do qual Steve Paxton seria o principal dinamizador. Uma técnica para todos os corpos, representados na sua individualidade, que procura a expressão da fisicalidade única de cada indivíduo, que não distingue corpos e em que todos dançam com todos, todos levantam e suportam todos em que as relações de género e suas atribuições são completamente anuladas. Remete para uma consciência do corpo e dos seus fluxos de energia, que se expõe ao elemento fundamental da gravidade agindo na direção da queda para se recordar dos seus instintos, de um corpo capaz de se adaptar e proteger. Conhecer o corpo, ativá-lo a partir das suas capacidades essenciais, recuperando o seu instinto para o movimento e deste modo fazendo emergir um vigor atávico que se atualiza e que se insinua na “small dance”. O corpo nunca está parado, ou melhor, nunca está quieto. Move-se na sua imobilidade e move-se na sua consciência. Steve Paxton agudiza esta consciência do corpo, tornando-a presente para todos os

corpos que queiram ouvir e observar a *verdade do corpo*. Democratizando-a e desse modo aproximando-a à vida.

Derivações da Inovação

Tal como já foi referido anteriormente, as grandes inovações ao nível da dança são consideradas até ao final dos anos 70 tendo no movimento da Judson Dance Theater e posteriormente no seu equivalente e sucedâneo The Grand Union (1970-76) os últimos grandes pioneiros. Possivelmente, tudo o que se segue assenta sobre o conhecimento acumulado desde o princípio do século XX até aos dias de hoje. Existem no entanto alguns nomes que se destacaram e que não tendo inventado um corpo conseguiram levá-lo para zonas inexploradas redefinindo os limites daquilo que pode fazer. William Forsythe será um exemplo incontornável manobrando os seus corpos “*Hi-Fi*”⁶⁰ para além de uma instabilidade já reconhecida da dança. Forsythe conseguiu desestabilizar o que já era instável reutilizando o vocabulário clássico e instigando-lhe uma radicalidade pós-moderna, onde todos os momentos são perigosos e onde cada movimento é executado no limite do desastre iminente. Elaborou igualmente um sistema de improvisação, as “*Improvisation Technologies*”⁶¹ o que lhe permitiu ir ao encontro de um inesgotável filão de novos movimentos alargando o seu vocabulário coreográfico. Em simultâneo os corpos dos seus bailarinos transformavam-se numa espécie mutante em que se reconfiguravam continuamente entre um corpo clássico e um corpo pós-moderno.

Uma outra técnica de improvisação que conseguiu trazer outras propriedades ao movimento do corpo vem de Israel e foi desenvolvida por Ohad Naharin. Gaga, o método desenvolvido por Naharin, assume várias funções na Companhia Batsheva servindo como treino complementar aos seus bailarinos, servindo para construir o corpo dos bailarinos, servindo como abordagem terapêutica e como ferramenta de improvisação na procura de material para as suas coreografias. Este é um método que parte de premissas simples, procura a subjetividade, conduzida no sentido de incitar a uma exploração da singularidade de cada corpo e pode ser feito por qualquer pessoa,

⁶⁰ “Florence Griffith-Joyner, as ginastas romenas, os bailarinos de William Forsythe ou os LaLaLa Humas Steps são corpos Hi-Fi. São corpos de alta fidelidade na execução das suas performances. Repare-se que a medida das suas capacidades performáticas escapa aos órgãos sensoriais humanos e só instrumentos de alta tecnologia e de alta fidelidade podem medir estes corpos e registar as suas qualidades de execução.” (Pinto Ribeiro, 1994, p.10)

⁶¹ Nesta tendência para trazer o digital para o movimento ou o movimento para o digital fazer também referência a Merce Cunningham e a Bill T. Jones que também contribuíram para o seu desenvolvimento com LifeForms e Ghostcatching, respectivamente

profissional de dança e não profissional de dança. Podemos reconhecer características que vêm da escola americana mas que produzem corpos muito diferentes, talvez ao ponto de ser possível dizer que há uma escola Israelita. Os corpos dos bailarinos da Batsheva são facilmente reconhecíveis, têm características únicas, uma assinatura e tal como os corpos de Forsythe são corpos levados a ultrapassar os seus próprios limites.

Wim Vanderkeybus, quando se fala de corpos no limite da sua habilidade é incontornável. Desde tijolos a sobrevoar o espaço a setas gigantes a cair do tecto, cada corpo é confrontado em palco com a permanente ameaça de ser atingido pelo acidente. Para não ser apanhado desprevenido tem que estar em quase permanente em estado de “fight or flight”, atento, presente porque disso depende a sua integridade física, a sua sobrevivência. Corpos rápidos, fortes, ágeis que usam a relação com o chão como se estivessem na vertical. São uma evolução radical em relação a Doris Humphrey, Isadora Duncan, Martha Graham ou até, em menor grau, de Steve Paxton (embora os seus princípios estejam presentes), sendo praticamente irreconhecível a origem da sua herança. Os corpos de Vanderkeybus não caem para o chão mas voam para o chão e quando lá chegam fazem o precisam de fazer para se proteger tal como Paxton queria que os seus alunos fizessem. Tudo é urgente, muscular, intenso, rápido e emocional. São corpos que para dizerem coisas genuínas são levados a destruir todas as suas barreiras onde no final não resta nada para além do que verdadeiramente interessa. Esta subjetividade é um dos factores essenciais nos bailarinos de Wim Vanderkeybus, procurados pelas suas características especiais, por aquilo que podem acrescentar de único ao seu exercício coreográfico.

Mais recentemente assistimos ao surgir de coreógrafos como Chrystal Pyte, Hofesh Shechter, Sidi Larbi ou Akram Khan. A primeira, bailarina do Frankfurt Ballet dirigido por William Forsythe, trouxe para a sua experiência de corpo e para a sua já muito particular subjetividade as dinâmicas do Hip-Hop e criou um híbrido que resulta numa assinatura instantaneamente reconhecível. É possível vislumbrar o espectro de Forsythe mas em simultâneo percebemos que já foi algo superado pela coreógrafa que desenvolveu uma escrita coreográfica que tem a sua marca.

Shechter por sua vez fez parte da companhia de Ohad Naharin e apesar de ser identificável a origem do seu movimento é também identificável um modo muito pessoal de o abordar em que se pode ver um corpo diferenciado e com um vocabulário que se pode considerar seu.

Da companhia Última Vez, fez parte Sidi Larbi que prossegue o seu percurso como coreógrafo independente e é o exemplo de um bailarino diferenciado, algo tão procurado por Vanderkeybus mas onde se pode ver alguma da linguagem usada no vocabulário deste último.

Akram Khan é uma referência importante, que apesar de não ter trabalhado com Forsythe, Naharin ou Vanderkeybus, trabalhou com Sidi Larbi numa co-criação que resultou em *Zero Degrees*. O que têm em comum é que não partilham uma identidade ocidental sendo Akram Khan, de origem bangladeshiana e Sidi Larbi marroquino. Identidades culturais que trazem outras histórias, outras experiências, outros corpos, outras maneiras de olhar para o corpo e para o mundo e que são determinantes no discurso coreográfico de ambos os criadores. Referindo especificamente Akram Khan, este traz na sua formação uma das 8 formas da dança clássica indiana, o Kathak. A esta técnica de corpo juntou-lhe as técnicas ocidentais o que resultou num vocabulário coreográfico híbrido, facilmente reconhecível e que amplia a conceção de que a linguagem do corpo poderá estar em permanente evolução.

Todos estes coreógrafos e o seu trabalho, apresentados de forma muito breve e parcial, mostram como a dança contemporânea continua a fazer um percurso e que não tem limites em relação a um como esse percurso é feito. Existem outros coreógrafos que tal como estes, fazem parte do meu universo tal como David Parsons, Daniel Ezralow, Bill T. Jones, Phillipe Decouflé, Anne Therese de Keersmaker os quais contribuíram para moldar uma relação corporal e estética com a dança e as múltiplas possibilidades do seu imaginário. Mas a estratégia definida passava por observar uma evolução e como as derivações se podem tornar em inovações numa relação direta com a subjetividade. Isto implica dizer que não há propriamente rupturas, mas ao invés, podemos observar uma continuidade que apesar de tudo é sempre imprevisível e que tem a capacidade de produzir o novo. Cada um dos coreógrafos referidos não inventou um corpo mas desenvolveu uma estética particular e identificável que os notabilizou enquanto criadores. Fazem parte de uma evolução histórica da dança que se sustenta num passado essencial para que seja possível existir um futuro de verdadeira inovação. Todos os grandes inovadores estão de alguma forma presentes nos corpos dos bailarinos contemporâneos exatamente porque os últimos não se esgotam numa técnica particular. Esta relação com o passado tem assim um aspeto rizomático em que as suas forças se multiplicam, subdividem e cruzam em várias direções alimentando o presente e o futuro

da dança contemporânea. Assim, os corpos de uma verdadeira dança contemporânea em vez de se especializarem numa técnica pura atravessam a experiência de diferentes técnicas no esforço de uma atualização e reconfiguração permanente. O resultado são corpos especializados em dança contemporânea por sua vez especializada na não especialização. Especializada deste modo em não permitir que os seus corpos sejam capturados por uma única técnica de corpo.

A História da evolução de um corpo na dança contemporânea pode ser compartimentalizado, permitindo identificar com maior facilidade os momentos de rutura e dissenção que foram permitindo descobertas e apaziguando novos desejos do que se pretendia de um corpo em movimento. No entanto, nessa genealogia é possível observar que essas mudanças não são cortes epistemológicos totais no sentido em que algo de radicalmente novo surge do nada. Apesar de terem produzido novos princípios que deram origem a novas abordagens elas têm sempre por base o que existia anteriormente, sempre num misto entre negação e evolução de um qualquer princípio estabelecido anteriormente. Os braços e tronco de Cunningham inspirados na técnica Graham (Banes, 1980, p.7) ou a ideia “that the purpose of making dances might be simply to make a framework within which we look at movement for its own sake”, que os pós-modernistas, sustentados em Cunningham e Balanchine, continuaram a desenvolver e que implica um corpo e movimentos neutros, são apenas dois exemplos representativos da argumentação anterior. O que é fundamental referir é que nenhuma destas revoluções anula a revolução anterior. O que elas permitiram foi a possibilidade de gerar diferentes maneiras de abordar o corpo e seu movimento sem que seja possível estabelecer uma hierarquia relativamente à sua importância e conseqüentemente a uma avaliação qualitativa das técnicas produzidas. Tornaram-se, todas elas, mundos possíveis que podem coexistir dentro do mesmo corpo. Ora este corpo, onde coexistem várias técnicas é o corpo do bailarino contemporâneo. Uma das grandes revoluções da dança contemporânea não é a produção de uma nova técnica de corpo e assim de um novo corpo mas a possibilidade de que todas possam coexistir na medida da vontade e da escolha de cada bailarino. Estas técnicas não se limitam às propostas enquadradas nos parâmetros da história de toda a dança mas incluem também as chamadas técnicas somáticas como Feldenkrais, Alexander Technique, Ioga, Técnica Bartenieff, técnica Klein as quais podem ser feitas enquanto técnicas puras ou podem ser experienciadas nas aulas de dança contemporânea numa relação mais híbrida, na medida em que podem

surgir misturadas, mais ou menos representadas, dependendo daquilo que são as opções e crenças de cada professor.⁶² As técnicas circenses desde Schlemmer na Bauhaus que tiveram uma presença na estruturação dos corpos dançantes dos seus bailarinos. As artes marciais, introduzidas de modo mais evidente na dança por Steve Paxton na forma da técnica Aikido e que tiveram uma influência determinante no desenvolvimento do Contact Improvisation, ou a influência de Tai Chi Chuan na filosofia de corpo e vida e consequente simplificação do vocabulário coreográfico de Deborah Hay, são técnicas de corpo igualmente apropriadas pela dança contemporânea e que ganharam novo alento talvez nos últimos dez anos. Técnicas como o *Jiu Jitsu*, a Capoeira ou o “Russian Systema” começaram a alimentar as aulas de dança contemporânea, usando não os seus princípios de combate mas os seus princípios de movimento. Ido Portal, capoeirista Israelita e fundador do “Movement Ido Portal”, é alguém que pode ser usado como o exemplo por um percurso feito no sentido inverso. Através das artes marciais e da formulação do movimento como o grande paradigma, afastando-se assim de qualquer tipo de compartimentalização, chegou à dança onde reconheceu padrões de movimento semelhantes aos usados nas artes marciais. A diferença residia apenas no propósito para que eram usados o que confirma a premissa de Laban que afirmava que o mais importante não é a forma do movimento. O mais importante é o que está no seu interior, as suas intensidades.⁶³

Voltando assim à dança contemporânea, esta não se contém na estabilização de uma ideia de corpo mas procura sempre o seu contrário absorvendo para o seu interior todas as técnicas que permitam que todos os corpos continuem a expandir o seu potencial. Deste modo não existindo uma estabilização dos corpos, não existe também uma estabilização dos movimentos, o que implica que a dança contemporânea é a zona ilimitada do movimento.

Inventiva e, certamente, ousada, a modernidade em dança é uma aventura. É também uma abertura a todos os movimentos possíveis e, sem excepção, permitidos, uma amplitude no mínimo tão revolucionária em relação ao passado

⁶² Sem querer alongar-me muito sobre esta questão uma vez que não é o âmbito desta tese, o ensino da dança contemporânea é de uma imensa variedade uma vez que reflete as experiências que mediaram a construção do corpo do professor que a administra. Por vezes a questão e a problematização passa por uma falta de especialistas que possam lecionar aquilo que se considera serem as técnicas puras e os seus princípios fundamentais. Isto para referir que a não especialização por vezes também é um problema.

⁶³ O mesmo afirmou-o Yvonne Rainer (como citada por Louppe, 2012, p.167): “O que diferencia um movimento de outro não é tanto as várias partes do corpo envolvidas, mas a diferença de intensidade e energia.”

da humanidade como os primeiros passos emancipadores já referidos. (Louppe, 2012, p.119)

Assim, apesar de ser uma zona ilimitada de movimento não deixa de ter uma fronteira, sendo o que está fora dela se configura nos movimentos a que estamos circunscritos no nosso quotidiano, sustentados num compromisso cultural e social, funcionais, utilitários e arredados de qualquer componente estética. A dança contemporânea evolui assim no interior de si mesma, numa *dimensão*, conceito alicerçado no sentido a que Lepecki (2006) se refere quando descreve a utilização de La Ribot do espaço de museu e que já foi referido na representação do espaço de SIMO .Na mesma medida da proposta de La Ribot em retirar o espaço museológico do convencional, inaugurando uma outra forma de relação com o corpo e movimento dos espectadores, a dança contemporânea abre uma zona de desterritorialização do movimento em que este cede a novas possibilidades, resistente a uma ideia de tradição e periférico a uma certa regulação do quotidiano circunscrito a um conjunto de movimentos social e culturalmente permitidos. Tal como a dimensão temporária e precária do espaço, com que o espaço de SIMO se identifica, também o movimento assume essa dimensão temporária e precária. É a zona do desconhecido. Num lugar onde o movimento se multiplica indefinidamente e onde nunca se fixa, algo que justificarei mais à frente, e sendo uma alternativa temporária à percepção que “our bodies are also occupied territories” (Gómez- Peña, 2007, p.24), a sua potência e potencial abre-se para uma desterritorialização do espaço do corpo. Constitui-se deste modo uma nova territorialização na figura abrangente e plástica da dança contemporânea que constitui e se constitui no corpo pós moderno sendo este o território da expressão individual em que cada um encontra o seu corpo e o seu movimento.

Our bodies evolve in dialogue with a complex physical and social world, so training systems which have informed postmodern dance are based on a conceptualization of the body as an organism in flux. The postmodern body is not a fixed, immutable entity, but a living structure which continually adapts and transforms itself. It is body available to the play of many discourses. Postmodern

dance directs attention away from any specific image of the body and towards the process of constructing all bodies. (Dempster, 2010, p.229)

Esta característica fundamental descrita por Dempster permite não só a multiplicação dos corpos mas também a multiplicação dos corpos dentro dos próprios corpos, no sentido do corpo paradoxal descrito por José Gil⁶⁴ e assim a já referida multiplicação infinita dos seus movimentos. A desterritorialização do corpo implica assim a desterritorialização dos seus movimentos que no caso da dança pós moderna reflete-se na exploração sem limites de todos os territórios e no questionamento permanente dos territórios que ocupa. “The postmodern is not a newly defined dance language but a strategy and a method of inquiry which challenge and interrogate the process of interrogation itself” (Dempster, 2010, p.226). Isto implica um processo permanente irrigado por todos os intervenientes passados, presente e futuros de uma dança contemporânea cuja condição será sempre a de projeto. Este é um elemento intrínseco e não negociável que a ser anulado desvirtuará a sua natureza essencial. “Analysis, questioning and manipulation of the codes and conventions which inscribe the body in dance are distinguishing features of the postmodern mode” (Dempster, 2010, p.226). O trabalho do coreógrafo e do intérprete atual passa por esta relação direta com a realidade, a sua descodificação e a tentativa de perceber o que se encontra por detrás. Para conseguir fazer este exercício não precisam de ir mais longe do que a distância dos seus próprios corpos onde a realidade assinala a sua presença. A capacidade destes corpos é única no sentido em que a sua zona de ação não está limitada à convenção. Toda a sua rotina é formulada na recorrência da ausência de rotina em que o corpo é constantemente exposto a novas técnicas, a outras formas de fazer, a outras formas de pensar, a interrogações e experiências que o colocam sempre num lugar instável. Por este lugar instável ser um lugar familiar advém a capacidade naturalizada de saber melhor do que qualquer outro, que o corpo é território temporário de inscrições e apagamentos, de construções e desconstruções, de véus e revelações. É deste saber que é concebida uma relação exploratória que segue estas premissas e que desse modo constrói uma base de resistência a qualquer tentativa de cristalizar o corpo num qualquer modelo paradigmático. A dança contemporânea, num espaço de tempo

⁶⁴ “Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado, da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano que pode devir animal, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um *corpo paradoxal* [ênfase do autor]” (Gil, 2001, p.68-69)

relativamente curto por comparação a todas as outras artes, conseguiu navegar na sucessão de mudanças na organização conceptual do seu corpo. A sua última evolução não foi criar um novo corpo como as anteriores mas garantir um espaço onde todas as concepções do passado, do presente e do futuro possam coexistir, comunicar, misturar-se e finalmente continuarem-se a expandir de uma outra forma. O grande paradigma da dança contemporânea é abdicar de um paradigma para que daí possa advir a variedade e complexidade a que assistimos hoje. O seu grande paradigma é a sua dinâmica interna que lhe permite ser produtora de especialistas na não especialização e desse modo garantir sempre a revelação de novas subjetividades. Poderá assim concluir-se que a dança contemporânea para se manter fiel à sua essência não é apenas produtora do conhecido. A dança contemporânea na sua essência é a grande produtora do desconhecido.

Fechar o Circulo: O meu Corpo é um Lugar Comum da Dança Contemporânea

Como já foi referido logo na introdução a este capítulo o meu corpo faz parte desta máquina produtora de subjetivações que é a dança contemporânea onde o processo de aprendizagem nunca se completa. O meu percurso foi atravessado por várias técnicas, vários professores e alguns coreógrafos que foram informando uma relação de descoberta com o meu corpo e um ato contínuo de pensar a dança e o meu lugar na mesma. As minhas práticas desportivas não desapareceram completamente e até aos dias de hoje continuam a alimentar e a enriquecer a minha linguagem corporal. Tal como também já foi referido, em muitos bailarinos, principalmente dentro da dança contemporânea, podem ser identificados antecedentes desportivos que conferem ao seu corpo e conseqüentemente, modo de dançar, intensidades e dinâmicas diversas. Assim, gostaria agora de aproveitar este percurso desportivo para propondo um exercício simples mas que num primeiro contacto pode parecer absurdo. Assim limitar-me-ei a formular uma pergunta sempre com o sentido de a justificar para explica-la mais à frente. A pergunta é: poderia, apenas como exemplo, um jogo de voleibol (que conheço bem) utilizar deliberadamente padrões de movimento utilizados na técnica Cunningham? Parece ser uma ideia de difícil concretização considerando que cada modalidade desportiva organiza os seus padrões de movimento em função de uma eficácia postulada para atingir um objetivo. Reduz assim os seus movimentos básicos ao mínimo de modo a maximizar a sua eficácia. O voleibol tem três movimentos básicos

(manchete, passe e remate) com algumas derivações onde a verdadeira complexidade do jogo reside no número exponencial de situações em que podem ser aplicados. Na outra extremidade deste espectro temos a dança contemporânea em que apenas no absurdo poderíamos tentar fazer uma contagem dos seus movimentos. Esse número simplesmente não existe e que continua a expandir-se exponencialmente. Um dos reflexos desse processo é o projeto de arquivo aberto de William Forsythe que pretende ser uma ferramenta de memória e em simultâneo uma ferramenta que, tal como um movimento, assenta no devir e assim, na tentativa de capturar os novos movimentos que ainda estão por acontecer. Voltando à pergunta, uma modalidade desportiva para que possa ser eficaz não se pode comprometer com uma permanente interrupção dos seus gestos com a possibilidade sempre em aberto de introdução de novos gestos. Por outro lado, se esta ideia for invertida, tem como resultado a absorção dos movimentos de qualquer modalidade desportiva e até dos seus princípios e sistemas de treino nos processos de uma dança contemporânea completamente permeável ao exterior. Um dos exemplos é o “Contact Improvisation”, “a democratic duet format incorporating elements of martial arts, social dancing, sports and child’s play” (Banes, 1980, p.57). A hibridização da dança é total pela simples razão que não se submete a um plano de eficácia mas a uma condição poética. Aqui começa o trabalho do bailarino, na construção de um corpo com potência suficiente para poder ser o veículo dessa poética. Isto implica uma preparação que, tal com já foi várias vezes referido, não pode ser circunscrita a uma única técnica de corpo uma vez que seria uma estratégia que reduziria a sua capacidade de expressão no interior de um mundo complexo. Apesar de todas as tentativas, um corpo dificilmente pode ser reduzido ou compartimentado em caixas hermeticamente isoladas. Esse trabalho, como também já vem sido referido, tem que ser multidisciplinar:

It is by experimentation, an infinite practice or asceticism of performative body techniques (theatre, dance, martial arts, etc.) that we are able to provoke the catastrophe of the body – the subjected, normalized body, the idea-form that imprisons Life – and reach the point where we become haecceities, a particular kind of individuation.” (Silva, 2017, p.53)

Permanece subjacente uma exploração contínua que permita o aprofundamento permanente de uma consciência de si em paralelo com uma consciência de todas as estagnações e todas as evoluções do movimento do mundo. A catástrofe do corpo é trazer à sua aparente estabilidade um pouco de caos que se vai acumulando todos os dias até que finalmente se torne outra coisa. Este é um corpo sempre em (de)formação, constante na sua aprendizagem e atualização, sincronizado com o devir do mundo e em simultâneo agente desse devir. Marina Abramovic é um exemplo de alguém vindo da performance que, com o tempo, foi desenvolvendo uma prática de corpo, agora materializada em várias residências com o nome de “Cleaning the House”. Esta prática, inclui uma série de exercícios que têm como objetivo “eliminate distractions, training participants in the concentration, self-control and willpower, required to endure the rigours of durational performance” (Kaldor Public Art Project 30, 2015, p.5).⁶⁵ Apesar de situar a sua abordagem num conjunto premissas com uma função mais psicológica e meditativa, a relação com o corpo é inequívoca sempre como o intuito de o levar para além dos seus limites. Deste modo “learning becomes a physical and mental transformation.” (Ibidem)

La Pocha Nostra, o grupo de Guillermo Gomez-Peña será um outro exemplo da performance que mostra a importância de desenvolver uma prática que tem como um dos seus objetivos “discover new ways of relating to our own bodies⁶⁶” (Gomez-Peña, 2007, p.98). Nessa medida Gomez-Peña descreve a metodologia como sendo eclética e que inclui

performance exercises, rituals, and games which have been borrowed, “cut-and-pasted,” and excerpted from several disciplines and cultures. Our interdisciplinary methods engage from experimental theater, Suzuki training, dance, contact improvisation, and ritual performance to shamanic practices, performance art, and everywhere in between. (Gomez-Peña, 2007, p.97)

Um exemplo vindo da performance da produção de um corpo especialista na não especialização. Um corpo de exploração de ideias na procura “[of] a new esthetic, truly reflective of the spirit and tribulations of our times, and of the concerns of each

⁶⁵ Os exercícios praticados nestas residências são: “Counting Rice”, “Slow Walk”, “Platform”, “Mutual Gaze”, “Looking at Colour” e “Beds”.

⁶⁶ Este é apenas um de sete objetivos descritos no documento Aims and Objectives of a Performance Workshop.

participant.” (Ibidem, p.98) Conseguir acompanhar este processo implica sempre a ausência de uma expectativa que efabula a idealização do corpo que se pretende atingir. Um corpo que atravessa o tempo e que por isso está sujeito à mudança e exposto ao mundo cria a urgência de um conhecimento que lhe permita navegar na contingência da sua própria instabilidade. Não se pode definir um fim porque não existe um fim, não existe o preceito de um corpo finalizado. A sua condição observa-se no movimento consecutivo de estados que nunca param de se suceder. Daí que

a matéria corporal, a «carcaça», como lhe chama Jerome Andrews, é complexa e difícil de conhecer e de integrar numa consciência integral do eu. A dança exige um trabalho infinito a fim de aprofundar essa mesma consciência. À medida que o tempo avança, iluminam-se zonas de saber, revelam-se possíveis orientações e impõem-se escolhas.” (Louppe, 2012, p.69)

O trabalho nunca acaba num corpo que em momento algum pode procurar soluções instantâneas. Simplesmente não existem fórmulas para um corpo cuja característica mais fundamental é estar para além de qualquer resolução considerando ainda assim que “ o corpo é já em si uma possibilidade de construção, é já uma *solução escultórica* [ênfase da autora] que apenas carece de uma forma específica” (Rito, 2013, p.520). Uma verdadeira consciência de corpo é aquela que tem conhecimento deste fator irresolúvel e que desse modo se entrega a uma prática que mais do que prevalecer sobre o domínio de uma técnica é um ato contínuo de compreensão e autoconhecimento. É por esta razão que um verdadeiro bailarino não tem uma carreira e nunca se reforma, dois conceitos completamente absurdos e só viáveis numa sociedade que valoriza o instantâneo e o descartável e onde o significado do que fazemos está completamente dissociado da maior parte das vidas que habitam este planeta. Como se a carreira fosse algo distanciado da individualidade de cada um em que a reforma se define como a meta onde cessa toda a atividade e isso fosse possível fazer de um modo automático. Como se houvesse um antes e um depois de ser bailarino. Um bailarino é sempre um bailarino, o seu corpo não o esquece e por isso quer se queira quer não mantém-se sempre em movimento. Pede para que esse movimento se manifeste e se nada acontece associado a uma vontade, o movimento acontece por si próprio. É difícil a um bailarino resistir à sua própria propensão para o movimento e para um conhecimento que atribui

significado à sua presença no mundo e talvez o mundo encontre também o seu próprio significado ou significados num corpo que procura conhecimento. A sua prática permanente assenta sempre “em procurar compreender, apurar e aprofundar o seu corpo e, sobretudo, fazer dele um projecto lúcido e singular” (Ibidem, p.70). Desta forma aquilo que é a referida prática de um bailarino não se restringe ao treino da sua “carça” mas a um processo multidisciplinar que abrange todos os métodos e todas as técnicas que sirvam de acesso a uma interioridade de onde se vão desprender outros corpos, novos movimentos e novas qualidades de movimento. Como já foi referido em relação a todo o movimento da dança moderna e pós moderna é no alinhamento com esta interioridade, mais metafísica ou mais centrada numa consciência da fisicalidade do corpo, onde evolui toda a sua expressão e multiplicidade cinética. Todos os seus métodos e técnicas passam por providenciar ao corpo um conjunto de experiências que permitam ir ao encontro de todas as suas propriedades orientadas para o movimento. No caso específico da minha experiência, atravessei vários tipos de aulas de contemporâneo as quais são amiúde alicerçadas nas escolhas e nas ideias particulares de cada um dos seus professores e onde o trabalho no chão, representado essencialmente pelas técnicas Bartenieff e Fly Low de Robert Zambrano, é uma componente fundamental. Fui exposto às chamadas técnicas puras como Graham, Cunningham, Limón, Release Technique, Contact Improvisation. Técnica Klein, Ioga e Feldenkrais, este último numa abordagem autodidata são as técnicas somáticas que experienciei em que apenas continuo a praticar as últimas duas. Também de forma autodidata fui abordando os princípios e padrões de movimento de Jiu Jitsu e Russian Systema onde confirmei os padrões semelhantes aos da dança contemporânea particularmente na relação com o chão, com as quedas e na qualidade das respetivas transições. A componente de respiração está sempre incluída em cada uma destas técnicas mas introduzi na minha prática o método Wim Hof. Será preciso não esquecer as danças tradicionais, nomeadamente os Pauliteiros de Miranda. A improvisação é um processo fundamental na formação de cada bailarino e o método Laban, Contact Improvisation, um laboratório de Butoh e de uma forma algo filtrada os métodos de William Forsythe e Gaga fizeram parte das minhas aprendizagens . Natação, skate, surf, bicicleta, corrida e alguns exercícios fundamentais de Calisthenics fazem igualmente parte de um processo que está sempre aberto a incluir novas abordagens a um corpo que procura estar sempre a evoluir. Será fundamental incluir todos os coreógrafos, bailarinos e

alunos com que me fui cruzando e uns mais do que outros participaram no enriquecimento e multiplicações de perspectivas sobre a dança já que o seu corpo vem carregado de outras histórias, de outras maneiras de fazer e de outras qualidades. Neste ponto interessa referir que é sempre uma tarefa difícil fazer a cartografia de um percurso de influências que por sua vez foram adquiridas através de pessoas que já traziam a sua experiência filtrada. Isto implica uma exposição a hibridações de métodos e técnicas que por vezes são difíceis de identificar. Assim, é possível que já tenha sido exposto a outras técnicas que não foram aqui referidas mas que de alguma forma se manifestam subtilmente no movimento orgânico do meu corpo. Esta descrição customizada serve apenas para demonstrar a complexidade em que se movem os corpos dos bailarinos contemporâneos a qual é orientada e organizada na consistência de uma prática controlada pelas preferências de cada intérprete que no entanto mantém sempre a relação com nova informação. Segundo Louppe (2012) “o mérito da dança contemporânea e o seu «trabalho» consistirão na formação de técnicas e de processos que visem aceder ao próprio corpo vivo” (p.75). Muitas destas técnicas são viradas para uma descoberta da interioridade do corpo partindo da assumpção de que a *topografia do corpo* não se esgota nos limites da pele mas expande-se nos devires incessantes de outras matérias internas orladas a movimento. Mas como já vimos, muitas destas técnicas são também focadas exclusivamente na fisicalidade do corpo. Assim em contraste com um método como a Ideocinese de Ida Rolf teremos o Contact Improvisation de Steve Paxton em que o que têm de mais importante não é a sua diferença mas a possibilidade comum de produção de subjetividades, participando do grande projeto da dança contemporânea que nos liberta

da presença de um corpo absoluto, universal e unívoco, um verdadeiro fantasma conceptual, cuja visão essencialista permanece em algumas obras que têm a dança como objeto. Todo o sentido da dança contemporânea consiste, muito pelo contrário, na libertação do fantasma de um corpo de origem, entendendo em que medida o trabalho da dança implica uma longa procura de um corpo em devir.” (Louppe, 2012, p.83)

Assim, não há o corpo referência instruído sobre cânones de movimento pré-determinados. Existem todos os corpos expandidos nas suas subjetividades específicas que serão sempre uma referência de si próprios e por isso

a dança empenha-se no advento de um corpo que não é dado previamente. Por outras palavras, a dança explora uma multiplicidade de corpos, cada um contendo como que uma partitura secreta, um imenso leque de possibilidades e de tonalidades poéticas, algo que Laban designa por «*assinatura corporal*» [ênfase adicionada]. (Ibidem, p.85).

O meu corpo é um resultado deste projeto de procura de uma subjetividade, de um corpo que de alguma forma identifique uma história pessoal. As minhas marcas estão no meu corpo e manifestam-se através do meu movimento. Este, idealmente será sempre o reflexo de uma memória que se projeta para o presente para construir um movimento que manifeste o devir de um futuro que vai contribuir para novos conhecimentos, novas memórias e assim novos movimentos. Voltando ao início do capítulo esta é a razão pela qual Keersmaker afirma que a dança é de todas as artes a mais contemporânea, considerando a inevitabilidade do seu desaparecimento na medida em que “the tension between the past, the present, and the future is considerable. You dance with your history in your body, with your experience of the now and looking to the future” (Rosas, 2021, para.1). Este é igualmente o processo de escrita deste capítulo. Um movimento do passado para o presente o qual se alinha na direção de um futuro que tem a forma de SIMO O meu corpo e a sua história culminam nesta performance que por sua vez só pode ser percebida a partir do meu corpo.

Ligação ao Espaço de SIMO e à Subjectivação de Agamben

Neste ponto chegamos ao culminar de uma estratégia que se espera ser suficientemente coerente. O processo de produção de múltiplas subjetivações em evolução permanente do seu devir é a essência do grande projeto da dança contemporânea. Como já foi referido anteriormente em relação à conceptualização espaço de SIMO este é revelado através de uma ação de limpeza simbólica que permite definir aquilo que tem de mais essencial: o seu caráter potencial. A reconstituição do espaço virgem, indeterminado, sempre e apenas identificado com tudo o que pode ser.

Com a possibilidade de ser todos os espaços é assim enquanto dispositivo produtor de todas as subjetivações. Fundamentalmente a ação simbólica de limpeza restitui ao espaço a possibilidade do seu devir, de todos os devires. Deste modo é um espaço que só poderia produzir e ser produzido, considerando a inevitável relação dialógica, por um corpo conceptualmente alinhado com os mesmos princípios. O referido corpo é aquele que desenvolvemos neste capítulo e que se constitui a partir dos padrões da dança contemporânea como produtora, tal como o espaço de SIMO de todas as subjetivações. Um corpo em permanente devir, que permanece aberto e conseqüentemente disponível para deixar emergir outros corpos. O espaço tem essa potência transformadora que acontece sempre considerando as funções atribuídas. As atribuições do espaço de SIMO coincidem com as atribuições fundamentais que procuram responder à pergunta, *que corpo?* da dança contemporânea. Num espaço que não define um espaço específico mas a possibilidade do advento de todos os espaços, temos um corpo que não se fixa apenas num corpo mas que pode ser vários corpos. E considerando que o fator fundamental no modo como cada corpo se resolve no mundo é a sua propensão para o movimento mesmo, como já foi demonstrado na prática por Steve Paxton, na sua aparente imobilidade, este não se fixa num padrão de movimentos mas tem sempre acessível a possibilidade de todos os movimentos.

Talvez seja possível afirmar, considerando que o corpo sempre foi a matéria fundamental no trabalho da dança e pelo qual passaram todas as grandes inovações e revoluções, sobre o qual foram fundadas técnicas e métodos de modo a que fosse sempre possível compreendê-lo com mais precisão e sensibilidade, que este é o corpo mais preparado e mais próximo de se ajustar e coincidir com dispositivo conceptual do espaço de SIMO. Para um espaço que já se descreveu como móvel, assente sobre referências portáteis, que não territorializam, que não imprimem marca e que desse modo não foi construído para um único lugar mas para ser feito em qualquer espaço, temos um equivalente na sua representação de corpo. Este também é móvel não sendo restringido a padrões fixos de movimento, mas na exploração de todos os movimentos possíveis, os quais considerando a sua natureza fundamental, não territorializam, não imprimem marca. No seu permanente devir formula a pergunta do movimento que se segue numa sucessão interminável de aparecimentos e desaparecimentos. O movimento é assim a expressão simbólica do espaço de SIMO de algo que nunca se fixa, que está em permanente questionamento e sobre o qual paira sempre a possibilidade de ser outra

coisa. Deste modo tal como acontece uma interrupção do espaço convencional com a colocação das marcas portáteis e a limpeza do interior do espaço demarcado pelas suas fronteiras, o corpo também se demarca temporariamente do seu carácter convencional para ser um outro corpo, um corpo que, como já foi mencionado várias vezes, é representado pela possibilidade de ser vários corpos e deste modo vários movimentos. A consequência desta conceptualização é que o corpo, tal como o espaço de SIMO reveste-se das propriedades de uma dimensão, definida pelo seu carácter temporário e que lhe confere as atribuições de não fixação da percepção e não fixação da perspectiva. Corpo e espaço adquirem e produzem uma complexidade uma vez que ao estabelecerem uma relação com vários observadores/espetadores exponenciam aquilo a que se propõem inicialmente.

O resultado deste processo, como já foi referido é o retorno a um espaço em potência que propicia uma subjetivação que culmina num corpo em potência apenas operacionalizável conceptualmente com a aplicação do conceito de dispositivo de Agamben. Deste modo chegamos a um corpo sempre em projeto, um corpo que se pode desdobrar permanentemente e que se mantém sempre aberto às suas possibilidades e às possibilidades do mundo. Um corpo especialista na não especialização que é o corpo da dança contemporânea que parafraseando Louppe é a arte da liberdade extrema. O dispositivo de espaço de SIMO é aquele que tem as propriedades necessárias para albergar este corpo porque está liberto das suas convenções para ser o lugar de todas as possibilidades. Para uma arte de liberdade extrema é necessário um espaço de liberdade extrema. Será deste modo possível que José Gil, apesar do cuidado com que inicia a frase esteja próximo de uma verdade em relação à dança que confirma o que vem a ser descrito.

Talvez a dança tenha mais ocasiões para se tornar actual que outras artes. Porque o desejo do real no bailarino, o desejo de entrar em contacto imediato com um espaço e um tempo que a realidade presente com frequência recobre, não passa por mediações, por dispositivos ou condições que não sejam o próprio corpo. Se libertarmos o corpo dos seus modelos habituais de movimento, se libertarmos o corpo da sua realidade construída segundo sistemas reinantes e dominantes de

subjetivação, oferecer-lhes-emos a ocasião – mais depressa talvez que noutras artes – de apreender o real. (Gil, 2001, p.211)

Todo este parágrafo pode ser aplicado ao dispositivo performático de SIMO resumindo-o na perfeição. Contudo, num desvio mínimo ao que Gil afirma, sugiro que o corpo precisa de um dispositivo para devir o corpo liberto referido o qual se apresenta no constructo conceptual do espaço. O mesmo espaço que pela sua qualidade, Cunningham afirmava dever ser também uma preocupação da dança: “a prevalent feeling among many painters that lets them make a space in which anything can happen is a feeling dancers may have too” (Cunningham, 1997, como citado em Lepecki, 2006, p.65). O espaço de SIMO representa essa tentativa de construir um lugar onde o corpo se possa libertar “*dos seus modelos habituais de movimento*” e desse modo onde tudo pode acontecer. O corpo precisa de um lugar que possa garantir a sua existência para além “*de sistemas reinantes de subjetivação*” e possa desse modo chegar a um corpo em permanente atualização que lhe permita “*apreender o real*”. Para que o corpo, especificamente o corpo do bailarino possa cumprir o seu desejo de contacto com um outro espaço e um outro tempo tem que ser o produtor desse espaço e desse tempo de modo a que estes por sua vez possam ser o contexto onde o corpo permanece para continuar a reproduzir o seu devir. Um espaço que esteja recetivo a receber um corpo e o seu movimento os quais pretendem ser a representação simbólica de uma substância que vai para além de uma realidade dominante e desse modo sempre redutora e parcial. O espaço de SIMO apresenta-se como esse espaço, uma interrupção do espaço urbano convencional, uma “rachadura” que, como Lepecki descreve inspirado por Félix Guatari, “não é mais do que o chão emergindo como força coreopolítica: desequilibrando e destabilizando subjetividades predeterminadas e corpos pré-coreografados para benefício de circulações que, apesar do agito, mantêm tudo no mesmíssimo lugar” (Lepecki, 2012, p.57) que se abre assim para que outro corpo possa existir, onde um outro corpo se possa tornar visível e onde outro movimento possa afirmar a sua intensidade. Para que possa confirmar uma progressão em direção a um desconhecido que evolui para lá do horizonte ao invés de se limitar a um movimento circular frenético que mantêm o horizonte sempre à mesma distância. Já vimos que esse corpo e esse movimento já existem e são representados pela dança contemporânea e a sua possibilidade de produzir novas subjetivações que possam estabelecer essa ligação

ao real. No entanto, o “*desejo do real no bailarino*” é apenas um desejo, o qual para transbordar para a realidade tem que ser manifestado pela sua agência. É esta que funda um espaço, que funda um corpo e que funda um movimento. Especificamente em SIMO manifesta-se um espaço que pode ser todos os espaços numa lógica que Solà-Morales descreve como uma atenção a uma qualidade de continuidade: “not the continuity of the planned, efficient, and legitimated city but of the flows, the energies, the rhythms established by the passing of time and the loss of limits” (Solà-Morales, 1995, p.123) que abrem o potencial da sua transformação permanente. No âmbito de uma coreopolítica que “revela o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar” (Lepecki, 2012, p.55) a relação trilogica manifesta-se também no processo da sua continuidade como um corpo cujo fluxo, energia e ritmos são marcados pela passagem do tempo e pela perda dos seus limites que permitem que se multiplique em sintonia com todos os seus movimentos. O movimento liberto de todas as representações dominantes funciona como a representação simbólica de que as coisas podem ser sempre de outra maneira e assim de que todos os mundos são possíveis. Que não estamos circunscritos a uma realidade e que podemos ser agentes de outras realidades. Todos os movimentos são possíveis desde que saibamos que todos os movimentos são possíveis e esta ideia, apesar de ser um imenso lugar-comum, é sempre fácil de esquecer. O movimento e a nossa relação consciente com o seu devir servem apenas para lembrar que existem outras maneiras de ser corpo e outras maneiras de ser movimento e que muitas delas nos são ainda desconhecidas. Dizendo de outra maneira, ainda está tudo por dançar (Ibidem, p.57). Este avançar sobre aquilo que não conhecemos é o que nos mantém em movimento. Um movimento que se constrói a cada momento na direção de algo que permanece sempre indefinido e que apenas se torna visível na medida certa de cada momento.

Por isso, de modo a iniciar a transição para a parte seguinte, será importante referir que o efeito simbólico operado pelo movimento em SIMO não tem um caráter definitivo na medida em que se pretende afirmar como uma abstração de uma solução. Isso seria contradizer tudo o que vem a ser escrito até ao momento. Este nunca se fixa e nunca desenha um padrão que possa ser repetível ou reconhecível. O movimento que se torna visível desaparece para nunca mais ressurgir da mesma maneira. Pode voltar a aparecer mas será sempre diferente, porque consequência de outros encadeamentos de movimento, de outras transições e variando sempre no seu desenvolvimento e na sua

intensidade. O que é fundamental é que nunca se estabilize de modo a que a ideia de algo sempre em projeto e em permanente procura seja a ideia principal. Assim em relação a SIMO e no interior das ferramentas da dança contemporânea, optou-se por fazer uma abordagem de movimento a partir de uma estratégia de improvisação. Apenas esta poderá assinalar o momento do movimento que vai na direção do que ainda não conhece, onde o mesmo movimento nunca assumirá um padrão repetível porque se propõe sempre na procura dos movimentos que ainda por conhecer. A improvisação em SIMO, o seu corpo e a sua abordagem de movimento serão os temas a desenvolver a seguir.

Nas Margens da Improvisação: O Corpo de SIMO é o meu Corpo que é o Corpo de SIMO Todo o SIMO é o meu Corpo, o meu Corpo é a Minha Assinatura, o meu Corpo é a Assinatura de SIMO

Esta parte pode ser iniciada repetindo o seu título na medida em que o corpo de SIMO é o meu corpo. É o reflexo de todas as minhas aprendizagens, influências, pensamentos, filtragens, intuições acumuladas e sempre em processo de acumulação de que a performance SIMO é também um agente. Tem sido o centro de novas experiências de movimento ancoradas totalmente em princípios de improvisação que libertam o corpo para uma atenção a um movimento urbano sempre em fluxo. Mas antes de abordar essa ligação ao exterior que pode ter uma influência na forma e desdobramento do movimento será preciso olhar para a subjetividade de um corpo que é o resultado de experiências que se foram sedimentando durante vários anos. A ferramenta que se considerou para chegar a este corpo assume o imenso campo da improvisação. Esta permite o acesso a zonas de experiência sem o recurso a uma qualquer composição que de modo a que se deixe em aberto a possibilidade de surgirem novos movimentos e em simultâneo que seja possibilitada uma manifestação mais espontânea da referida subjectividade. Sendo a improvisação uma forma de trabalhar o momento no tempo da sua imediaticidade, exige uma entrega que apenas pode refletir o movimento daquele corpo específico. Num tempo deferido esse corpo terá sempre à sua disposição a possibilidade de adulterar e editar o que pretende que seja visto. No agora, tem que estar permanentemente presente observando as tendências do corpo, sentindo as suas tensões e intensidades, acompanhando-as, dirigindo-as ou contrariando-as. É

neste processo aparentemente simples que aquilo que é inerente a cada corpo se torna mais evidente. No agora, no momento, no instante ínfimo, os corpos reaparecem na sua máxima visibilidade, inteiros como Eva Karczag (como citada por Tufnell & Crickmay, 2014, p.48) nos diz: “autour de moi le chant qui naît de l’instant dans lequel je suis tout entière.” A improvisação exige deles uma relação com o que está mais perto que são todos os sedimentos da sua experiência e por isso, sendo esse um momento de instabilidade, é também um momento de vulnerabilidade. Um corpo em improvisação não está seguro por movimentos pré-fabricados que definem um encadeamento previsível e, se tudo correr bem, sem acidentes. Uma sequenciação de movimento pré definida não coloca o corpo em causa, não o coloca em risco e desse modo intensifica-o só o suficiente para que se ponha em movimento. Navegando no que já conhece o movimento remete apenas para uma superfície que pouco exige do corpo que o faz. Para William Forsythe o ideal da dança e da improvisação é exactamente não conhecer, navegar no desconhecido:

I would suggest you try the results of that which you don't know, move on from there, with no idea how it's going to turn out. For me, that would be a truly successful dance, because then the body would take over and dance at that point where you had no more idea. I see that as an idealized form of dancing: just not knowing and letting the body dance you around. (Forsythe, 2003, p.26)

Saber, antecipar, preparar encontra-se nos antípodas do que se pretende de uma improvisação uma vez que lhe retira intensidade, risco, presença, momento. Sem presença não há subjetividade e deste modo aquilo que é o projeto da dança contemporânea fica alheado dos seus princípios e o corpo deixa de explorar as suas possibilidades, o acesso a si e a outros. “A presença absoluta da imediaticidade, apreendido no momento da sua emergência, não será o núcleo da poética da dança contemporânea?” (Louppe, 2012, p.238). Falando sobre improvisação, Louppe parece sugerir que o formato que melhor representa as edificações conceptuais da dança contemporânea é concebido a partir da dança improvisada. Na sua relação com o imediato e com a urgência de um movimento, a improvisação pretende manter esta dinâmica de exploração a pulsar num corpo que se encontra sempre em processo de tensão/atenção. Um corpo que expõe a sua subjetividade a um exterior em processo de

acontecimento e com o qual entra em diálogo. Mas para que consiga sustentar um verdadeiro diálogo como o que rodeia tem que se colocar no “ponto zero”, preparado para um qualquer acontecimento imprevisível. Esse lugar/estado mental que nos descreve Peter Brook (como citado em Wiles, 2003, p.244) ao dizer que “[one] must start from zero, clear an empty space in oneself.” Também Ana Rito referindo-se a Cunningham estabelece contacto com este estado interno onde tal como em Brook se pede ao

corpo que se esvazie dos seus sentimentos, dos seus órgãos (numa referência a Deleuze), das suas emoções, em suma, que se silencie. Este corpo tem de partir do zero, ser pura gramática, focar-se no gesto, na sua repetição e no seu significado. (Rito, 2013, 535)

Mas sobre esta matéria podemos facilmente afastar-nos do território da arte e perceber como Rickson Gracie, “World Free Style Fighting Champion” no anos 80 e um dos melhores lutadores de todos os tempos, se coloca num lugar de improvisação quando se refere à sua relação com o Jiu Jitsu e o modo como estabelece contacto com os seus adversários em combate.

The most interesting aspect of Jiu Jitsu is the... sensibility of [your] opponent, the sense of touch, the weight, the momentum, the transition from one movement to another, that’s the amazing thing about it. You must allow yourself to go ... like an automatic pilot. You don’t know exactly where you are going until the movement happens, because you can not anticipate what’s going to happen. You must allow yourself to be in a zero point, in a neutral point and be relaxed and connected with the variations. So you pretty much flow with the go. And this is a point beyond the knowledge. Is years and years of playing around this kind of sensibility. (Combat Life, 2017, 7:33)

O que Gracie descreve quase poderia reflectir alguns dos princípios do “Contact Improvisation” (Fazenda, 1996, pp.145-146). Estes equivalem-se e valem pela sua relação direta com desconhecido. Como abordar o que permanece uma incógnita mas que inevitavelmente vai acontecer. Rickson fala de uma neutralidade que nos permite

abordar o que vem na nossa direção com um sentido de aceitação, adaptação e improvisação. O ponto exato é o ponto Zero a que José Gil também se refere quando faz a descrição de um exercício de improvisação a que assistiu sustentado no método Release.

The teacher [Mary Fulkerson] suggested a release exercise. It was about deconstructing the body, focusing attention on the internal organs. The explicit aim was to arrive at the zero state of bodily organization to get the best conditions for the creation of a ‘personal language’, not dependent on known patterns. The practical exercise was aimed at profound de-structuralizing. (Gil, 2017, p.XX)

Neste caso, aquilo que Gil refere como *zero state*, serve para criar as condições para que um outro corpo possa aparecer. Uma neutralidade que serve de mediação entre dois corpos e que de alguma forma façam a aproximação a um modo mais subjetivo de ser. Para que tal aconteça é preciso criar um espaço de desconstrução para depois ser refeita a partir de uma estrutura mais próxima de um eu. Neste ponto podemos facilmente evocar o processo de dessubjetivação/subjetivação de Agamben uma vez que ambos os processos são semelhantes. Este ponto zero ou “zero state” serve em ambos os casos para lidar com o desconhecido. A diferença substancial é que em Gracie esse desconhecido é composto por fatores exteriores e em Gil por fatores interiores onde esse mesmo desconhecido é um eu representado por uma interioridade que ainda vai aparecer, fazendo uma aproximação a um corpo que ainda não se conhece mas que se sabe que está algures dentro. Talvez seja por esta razão que ambos fazem referência a um corpo *not dependent on known patterns* (Gil), que se coloca num lugar *beyond a knowledge* (Gracie) sempre na linha entre aquilo que sabe e aquilo que não sabe de modo a estar mais preparado para a contingência.

O corpo de SIMO navega constantemente entre as duas abordagens referidas na forma como lida com a contingência. Sendo o meu corpo gradualmente produzido por uma dança contemporânea cujos princípios fundamentais assentam na asserção de todas as subjetividades, o corpo de SIMO assenta no mesmo corpo. Um corpo em ação continua, intensificado, que tenta situar-se no ponto zero, evocar o “zero state”, habitar o lugar neutro para que possa ir para além dos seus padrões de movimento e daquilo que

é conhecido de modo a que possa lidar simultaneamente com um desconhecido que vem de fora e com um desconhecido que vem de dentro. Estes são lugares onde as experiências corporais, como já vimos, são absorvidas por uma arte que se distingue pela sua condição de projeto permanente. A sua grande proposta reside na construção de um corpo singular que não é fixo mas está exposto à possibilidade de devir outros corpos. O corpo de SIMO são todos os meus corpos, totais ou parciais, completos, incompletos ou por completar que foram colocados num espaço onde se podem manifestar, expostos à contingência. O corpo de SIMO é o meu corpo, com limites que procuro manter como temporários, sabendo que na improvisação estes limites são sintomáticos da subjetividade que a dança contemporânea procura definir. “Factores (pessoais, história do sujeito, a morfologia, as marcações funcionais) estabelecem os limites na infinitude de movimentos possíveis” (Kent De Spain, 1993, como citado em Louppe, 2012, p.239). No seguimento de fazer notar que o processo coreográfico do Frankfurt Ballet estava eminentemente dependente do seu próprio corpo, da sua sensibilidade e do seu entendimento dessa sensibilidade, Forsythe (2003) diz que “my own body as its particular history. It is an accumulation of dances and dancing, my own and my teachers” (p.22) remetendo para uma ideia de construção fechada e pessoal. Ainda assim, qualquer corpo da dança contemporânea poderá estar sempre salvaguardado de uma limitação que o restringe a uma espécie de inevitabilidade em ficar circunscrito aos movimentos que são a expressão do universo pessoal, por mais alargado que seja. Exatamente porque a dança contemporânea se proclama enquanto projeto em construção definindo assim as condições para que tudo no seu interior se mantenha também em projeto, teoricamente cada subjetividade criada mantém o potencial do infinito. Deste modo, o mais importante é que cada corpo continue a construir a sua subjectividade, continue a acrescentar camadas, sedimentos de experiência e de movimento. Proponho que cada corpo terá sempre as condições para manter em aberto as possibilidades para aceder sempre a novos movimentos havendo infinitos dentro do infinito. Cada subjetividade tem em si o potencial de um percurso de movimento inesgotável, de mudança permanente, em que os fatores pessoais, a história do sujeito, a morfologia, as marcações funcionais não são limites mas particularidades que definem uma determinada via de infinito. Um infinito onde, na assumpção do risco, existe sempre a probabilidade de se perder, numa relação constante com o desconhecido onde outra coisa se revela. O potencial infinito pode ser o referente que se estabelece

com a individualidade de cada um. Essa é a essência da condição de projeto da dança contemporânea. Todos os seus corpos são projetos sempre em construção com o sentido de poderem evocar outros movimentos. O que se afigura como essencial é que cada corpo continue sempre a elaborar a sua história e o seu movimento os quais nunca são estáticos desde que a configuração de projeto esteja sempre presente. Tudo o que urge ao corpo fazer é manter-se em movimento tentando empurrar e alargar a zona dos seus limites mais imediatos. Um corpo em movimento que, no caso de SIMO pretende aparecer na sua máxima visibilidade navegando nas margens da improvisação que permite, tal como Ann Halprin afirma (como citada em Goldberg, 2007, p.175) “descobrir o que os nossos corpos podem fazer.” Sempre na fronteira do que não conhece nunca se desvinculando da sua história mas sempre no limiar de se perder, o que quer dizer que “quando estamos perdidos, temos de entrar em relação com o desconhecido e com as condições flutuantes de um modo apropriado” (Paxton, 1995, como citado em Louppe, 2012, p.238). Em condições de perigo, instáveis e inéditas, cada corpo tem que encontrar a disponibilidade para definir soluções que poderão estar fora do que são os seus padrões de movimento familiares. Em simultâneo, como nos diz Eva Karczag, é na abertura à mudança que o corpo pode encontrar o seu equilíbrio: “disponible au flux et au changement incessants, je trouve mon equilibre, au bord de l’inconnu, je me sens intrépide” (Karczag como citada em Tufnell & Crickmay, 2014, p.48). Um novo movimento aparece porque foi criada a urgência para que aparecesse e simultaneamente, reformulando ligeiramente a frase de Karczag, porque teve a coragem de se colocar na situação geradora que o levaria a desencadear o mesmo movimento. Numa posição única para acrescentar à sua linguagem de movimento. Quando esse momento imediato surge da relação com o desconhecido é quando a coreografia é vencida: “the purpose of improvisation is to defeat choreography, to get to what is primarily dancing.” (Forsythe, 2003, p.24) Só derrotando o instalado, o pré-concebido é que se começa a dançar sendo apenas desse modo que o corpo em improvisação garante uma presença vívida, uma intensidade vibrante, equilibrado entre o conhecido e o desconhecido, entre o visível e o invisível, instalado na velocidade de um milésimo de um instante.

A Anatomia de um Solo: O Começar Antes de Começar

A partir daqui será necessário voltar ao princípio e por isso recuar numa ordem que considera que o solo de SIMO começa na procura de um espaço onde se possa desenvolver. Este será um intervalo no que vinha a ser escrito relativamente ao corpo ainda que esteja diretamente relacionado com o mesmo. Assim, antes de continuar a abordar as características do movimento de SIMO considerou-se fundamental tornar visível o processo que determina a instalação de um espaço que é fundador do mesmo movimento. A relevância desta procura por um espaço onde a performance possa acontecer é justificada exatamente por ser um processo que exige tempo, esforço e atenção e que por estas razões está rodeada de detalhes que parecem suficientemente importantes para serem descritos. Ascendeu à condição de uma prática que foi sendo refinada a cada visita a novos lugares e desse modo foi naturalmente fazendo parte da própria performance. A sensibilidade desta última, o modo como acontece, depende do lugar onde se instala e desse modo, encontrar algo parecido com o lugar certo não é deixado totalmente ao acaso ou ao impulso do momento. Sendo SIMO uma performance pensada para ser apresentada no espaço urbano, chegar a uma nova cidade implica assim um exercício de exploração que é sempre, sem exceção, mais demorado que a própria performance. Isto porque implica caminhar pacientemente pela cidade, observar as configurações urbanas e o fluxo particular de cada uma das suas ruas, avenidas, praças e em simultâneo tentar identificar os espaços onde a performance poderia encaixar. Esta poderá ser a palavra que pode descrever com maior grau de aproximação aquilo que vai sendo procurado, uma espécie de espaço vazio cuja medida pode ser variável uma vez que o espaço de SIMO pode facilmente funcionar como uma peça de puzzle variável na sua dimensão. Isto não quer dizer que o espaço procurado tem que estar perfeitamente circunscrito, rodeado por limites que definem a sua forma. O que acontece a maioria das vezes é a identificação de uma superfície com limites indefinidos e que são circunscritos temporariamente pelos tapetes da performance. Assim, como a superfície (chão) e as suas fronteiras têm sempre um carácter vago são considerados outros elementos que facilitam e suportam a escolha de um espaço. Pode ser algo tão simples como uma árvore, uma certa configuração imaginada na superfície do chão, um “grafitti” numa parede, um painel que tapa a montra de uma loja em obras que sugere a horizontal do espaço performático. Em combinação com estes elementos é levada em consideração a atmosfera do lugar, o seu fluxo de pessoas e a dimensão do

sítio onde está incluído. Andar numa cidade quando está a ser preparada a performance é uma experiência que difere dos modos habituais de o fazer porque solicita uma outra consciência e um outro grau de observação e dessa forma, embora não assuma um carácter rigoroso implica algum método e a utilização de ferramentas conceptuais como a deriva e a psicogeografia.

Desenvolvido e implementado por Guy Débord, primeiro na Internacional Letrista e depois na Internacional Situacionista e com uma base geneológica assente na flânerie de Baudelaire, a deriva é definida como sendo “a technique of rapid passage through varied ambiances. Dérives involve playful-constructive behaviour or awareness of psychogeographical effects, and are thus quite different from journey or stroll” (Débord, 1958, p.1). No entanto, a formulação da ideia do percurso citadino na deriva como sendo uma passagem rápida pelos lugares por onde se anda não corresponde totalmente ao propósito a que esta ação de pré-performance se propõe. O atravessamento de novos espaços urbanos implica um tempo desacelerado e atento que permita abrir o olhar para algo que ainda não se conhece e que se pretende identificar. Quando é encontrado um espaço com potencial para desenvolver a performance acontece uma suspensão do caminhar para imaginar todo o processo a acontecer: a colocação dos tapetes, o processo de varrer o espaço e posteriormente, tudo o que poderá ser desenvolvido no seu interior com a respetiva reação do público e correspondente potencial de participação. Esta atenção redobrada, amplificada por um tempo voluntariamente distendido não se refere apenas a aspetos práticos da performance também a uma ligação mais fundamental ao espaço na forma de uma sensibilidade que tende para uma consideração psicogeográfica do mesmo na medida de uma “observação sistemática dos efeitos produzidos pelos diferentes ambientes urbanos sobre o estado de espirito.” (Jappe, 2008, p.79). Deste modo o ritmo deste reconhecimento é o ritmo variável de uma imersão que se *sintoniza* com o modo como um espaço específico tem um efeito direto sobre a maneira como é sentido. O exemplo oposto deste ritmo de imersão é aquilo que Simmel descreve como sendo a produção híper acelerada que a cidade tem sobre a percepção de quem a habita:

O fundamento psicológico sobre o qual assentam as particularidades das grandes cidades é a intensificação da vida nervosa, que brota da mudança acelerada e ininterrupta das impressões interiores e exteriores. Um homem é um ser da

diferença, isto é, sua consciência é espicaçada por meio da distinção da impressão momentânea em face da precedente; as impressões persistentes, a insignificância das suas diferenças, a regularidade habitual do seu decurso e dos seus contrastes desgastam, por assim dizer, menos a consciência do que a apressada aglomeração de imagens mutáveis, a distância brusca no interior daquilo que se abarca com um olhar, o imprevisível das impressões que se impõem. (Simmel, 2015, p.94)

A cidade que Simmel descreve é aquela que condiciona a nossa percepção congestionando-a em permanência com um excesso de informação que é essencialmente a natureza do seu funcionamento e que coincide com “o espetáculo fútil de uma frenética e eterna agitação urbana, espetáculo esse que não é mais do que uma cansativa performance sem fim de uma espécie de passividade hiperativa, poluente e violenta” (Lepecki, 2012, p.49) da cidade contemporânea. A consciência parece ser usada como um espaço que pode ser mais ou menos preenchido por estímulos que neste caso específico acontecem no exterior e que pela impossibilidade de os conseguir abarcar todos numa experiência congruente, fragmenta-se juntamente com a informação que não consegue gerir. Estar na cidade nunca é uma experiência imersiva mas uma experiência de superfície. No mesmo texto Simmel estabelece a diferença entre a vida repleta de estímulos da cidade e a tranquilidade bucólica do campo, necessariamente menos estimulante e por isso menos impositiva a uma consciência que assim está menos exposta à vibração constante de informação. O campo ou a pequena cidade são os lugares onde o homem melhor expressa o caráter “sensível-espiritual da vida” (Simmel, 2015, p.95), talvez à imagem de uma Cidade Jardim⁶⁷. Por sua vez, a condição psicológica das grandes cidades é aquela distribuída cada consciência pelas suas várias partes sempre em movimento onde tudo é estímulo sem contorno. Uma consciência fragmentada e hiperestimulada que para conseguir sobreviver ao assalto do excesso procura voluntariamente uma certa alienação ao que a rodeia, uma certa dormência

⁶⁷ Referência ao conto de Ballard, “A Derradeira Cidade”, que tem como contexto um mundo onde todas as cidades se encontram praticamente vazias resultado de um êxodo em massa para o campo onde são construídas as Cidades Jardim, “aquele mundo elegante, mas de brinquedo, de velas solares e jardins cheios de flores, os serenos moinhos de vento e engrenagens redutoras, a acenar docemente, das máquinas de aproveitamento da energia das marés” (Ballard, 1987, p.11).

sensitiva que revela a tentativa de se abstrair de um mundo do presente que Solà-Morales afirma caracterizar-se pela rapidez como muda. Aquilo a que Simmel descreve como uma atitude “blasé”.⁶⁸ As razões para que uma cidade adquira estas características, para Simmel, têm origem na relação com o dinheiro e com o tempo em que a intensidade das relações económicas e a compartimentalização das horas do dia formam e deformam o ritmo de uma cidade. O tempo percorre deste modo toda a organização da cidade gerida pelo rigor do conceito de pontualidade numa tentativa permanente de maximizar o mesmo tempo ao serviço da racionalização do mercado. Numa cidade racional onde a maioria das relações são cinzeladas ao mínimo denominador comum das trocas económicas o tempo tem que ser igualmente racionalizado.

Acrescente-se, de modo aparentemente ainda mais exterior, a grandeza das distâncias, que transforma toda a espera e viagem perdida num desperdício de tempo insuportável. A técnica da vida na grande cidade não é concebível sem que todas as actividades e relações mútuas tenham sido coordenadas num esquema temporal fixo e supra-subjetivo. (Simmel, 2015, p.98-99)

A viagem e a espera não se enquadram numa lógica de maximização do tempo em que qualquer dimensão produtiva deveria ser a única actividade a preenchê-lo. Fazendo referência ao livro a Filosofia do Dinheiro de Simmel, Barney et al. (2014) dizem que the money economy required its subjects to become more calculating, to reduce everything to a standard of utility and exchange, and therefore tended to dull judgment and blunt aesthetic sensibilities, leading to a calculating, affectless subject who replaced authentic feeling with the search for temporary and replaceable sensations.” (p.xx)

Percorrer a cidade tem assim como principal objetivo chegar a algum sítio que contribua para o seu contínuo desenvolvimento económico que põe a realidade em constante estado de mudança e cuja consequência, segundo Solà-Morales (1995) é um permanente

⁶⁸ “A essência do carácter blasé é o embotamento perante as diferenças das coisas, não no sentido de que elas não sejam percebidas, como no caso dos estúpidos, mas de um modo tal que o significado e o valor das diferenças das coisas e, assim, das próprias coisas são apreendidos como nulos. Elas aparecem ao blasé numa tonalidade uniformemente esbatida e cinzenta, e não vale a pena preferir umas às outras.” (Simmel, 2015, p.101)

estranhamento (p.121). Deste modo, onde nada consegue ser familiar e onde quase tudo é quase sempre estranho, todas as impressões e afectos são reduzidos à sua forma mais superficial. O mapa da maioria dos indivíduos de qualquer cidade é uma cartografia de função e muito menos uma cartografia de imersão cuja consequência é uma “inability to participate authentically in their own cultural and psychological lives” (Barney et al., 2014, p.xx) e desse modo serem verdadeiramente subjetivantes .

A deriva e a psicogeografia permitem abordar a cidade não apenas como uma rede que estabelece ligações entre focos de atividade mas um lugar que pode ser ocupado a partir de um outra comparência cognitiva. Comparência porque é necessária uma presença e uma consciência diversa daquela que é referida por Simmel. Cada participante tem que aparecer por contraste à tentativa de reduzir e filtrar a exposição ao que o rodeia, implicando-se numa abertura à atenção sobre o espaço no sentido de observar o efeito no seu espírito (Jappe, 2008, p.79). Desfaz-se assim a relação racionalizada com a cidade principalmente porque a deriva resolve-se na ausência de um destino o que, por sua vez, convida à diluição da urgência do tempo e à imposição do imperativo do chegar para produzir ou descansar. A cidade deixa de ser um conjunto de “coordenadas num esquema temporal fixo e supra-subjetivo” (Simmel, 2015, p.99) para ser potencialmente um lugar com incontáveis esquemas temporais e subjetivos. Na ausência de um sítio definido onde chegar cada um dos participantes na deriva deve estar preparado para “let themselves be drawn by the attractions of the terrain and the encounters they find there” (Débord, 1958, p.1).

O espaço onde a performance SIMO se desenvolve deve conter em si esta energia atractiva, seja numa característica que a coloca em contraste com outros lugares, seja uma localização que de alguma forma facilita os aspetos relacionais da mesma performance. O aspeto qualitativo destes lugares implica a impossibilidade de um percurso ser antecipado uma vez que aquilo que se procura não pode ser identificado num mapa tradicional. Existe no entanto um vago estudo prévio que organiza um posterior processo aleatório como acontece com Bertolino, Delsante e Haddadian as quais aplicam a expressão “consciously uncontrolled” (Bertolino et al. 2017, p.560) à ação de caminhar no bairro pós industrial de Holbeck em Leeds “where the term “consciously” refers to the preparatory studies done before the urban exploration and “uncontrolled” refers to the action of walking through an unknown place, with no site maps or destinations” (Ibidem). No que se refere a SIMO aquilo que pode ser

considerado preparação resume-se a um reconhecimento iniciado sempre a partir do centro ou de centros da cidade e a uma exploração feita nos sítios que definem zonas de passagem com um fluxo mais intenso de pessoas. A partir dessas premissas a busca expande-se no sentido de revelar, sem um destino pré-definido, ruas, praças, miradouros e outros recantos menos identificáveis e sempre desconhecidos que possibilitem à performance existir. Neste percurso vão aparecendo lugares mais convidativos do que outros e que estão mais preparados ou mais disponíveis para receber a performance do que outros. A natureza desta exige um espaço urbano e necessariamente pessoas que o atravessem mas a especificidade do primeiro é sempre variável e não está dependente de nenhuma regra declarada. É preciso estar no lugar, observar o lugar e sentir o lugar. Exigem uma presença que possa identificar uma possível relação, uma garantia de visibilidade e uma atmosfera que tenha uma frequência congruente com as intenções da performance. A experiência suavizou a dificuldade deste exercício e tornou possível definir algumas premissas que permitiram poupar tempo na exploração de espaços potenciais. Assim, os lugares que melhor recebem a performance são os que têm a configuração de uma rua porque esta limita a direccionalidade da circulação e envolve a performance impedindo-a de desaparecer. A contenção da sua presença entre duas faixas de edifícios permite que a sua energia não se disperse e em simultâneo promove uma maior proximidade com o público o que quer dizer que a performance está dependente da forma e da escala do que a rodeia. A morfologia de uma cidade comporta diferentes escalas, seja nas estruturas edificadas que as compõem, seja nos espaços entre esses edifícios na forma de ruas, avenidas e praças. Em espaços com maior escala onde a direccionalidade da circulação é mais variável e o olhar conseqüentemente mais disperso, como uma praça, a performance torna-se quase invisível. O mesmo acontece quando colocada em lugares de interesse turístico em que é completamente absorvida pelo lugar.⁶⁹ Deste modo a deriva não tem um percurso definido mas tem uma limitação em relação ao que procura e por isso está circunscrita a zonas de circulação intensa e onde a presença de qualquer tipo de veículos seja limitada ou inexistente.

⁶⁹ Quando a performance foi levada para o Porto e o lugar escolhido foi a Ponte D. Luís I, a sensação foi de completa invisibilidade. As pessoas que passavam estavam de tal forma absorvidas na arquitetura da ponte e interessadas em passar para o outro lado que pisavam os tapetes como se não estivessem ali e por vezes só no último momento é que se apercebiam que havia um corpo a fazer uma qualquer coisa de diferente. Como é tudo feito em silêncio é neste tipo de experiências que é perceptível o quanto a música ocupa espaço.

“The spacial field of a *dérive* may be precisely delimited or vague, depending on whether the goal is to study a terrain or to emotionally disorient oneself. It should not be forgotten that these two aspects of *dérives* overlap in so many ways that it is impossible to isolate one of them in a pure state.” (Debord, 1958, p.3)

A procura de um espaço está preenchida por uma delimitação que define o que é procurado. Deste modo, como o objetivo é estudar o terreno não se pretende ir no sentido de uma completa desorientação embora esta não esteja dissociada da componente mais racional da deriva porque tal como Débord em momento algum as duas são experienciadas em estado puro. Abdicar de uma certa desorientação pode ser explicado pela necessidade de ir mapeando os pontos de passagem de modo a que seja possível repetir percursos e visitar lugares. Esta estratégia permite confirmar uma escolha ou lembrar os detalhes de um lugar cujo potencial poderá ter ficado em suspenso. Voltar atrás é ver o lugar de novo revisitando uma primeira impressão que é sempre necessariamente incompleta. No entanto é na impressão que é colocada a vontade de retornar ao mesmo sítio, exatamente porque algo nele ressaltou para a nossa memória ou para o nosso corpo e lá ficou na forma de um espaço incorporado. Este retorno é assim um processo que exige a construção de um mapa interno, a “map of the mind”⁷⁰, um mapa de impressões, um mapa de possibilidades que é possível consultar quando necessário, revendo ruas e permitindo a circulação a partir do sentido oposto ao percurso inicial. Uma inversão que promove uma variação de perspectiva do(s) mesmo(s) sítio(s) e assim um outro olhar que necessariamente renova as suas imagens tal como acontece na obra “Dawn till Dusk”, de Robert Irwin⁷¹. Um percurso feito no seu reverso

it’s not as though you’re just repeating your steps. It’s a whole new kind of unfolding thing where you have new discoveries, and so that’s where you get

⁷⁰ “As noted by Jenks and Neves, the urban seen through the lenses of psychogeography takes on the characteristics of a map of the mind” (Bertolino et al., 2017, p.561)

⁷¹ Uma obra de 2016, produzida a partir de um edifício em ruínas, um antigo hospital militar (Fort D.A. Russel) em Marfa no estado do Texas e que foi recuperado para capturar o acontecimento do movimento e qualidade da luz. A experiência acontece durante o percurso feito no interior do edifício, possível de fazer em ambos os sentidos e onde se atravessam diferentes lugares que dependendo do movimento do sol vão variando no modo como se iluminam. Ver em

that opportunity to be the artist because for Irwin the art is not what you see there. It's what's happening... in your experience as you move through it, and you go this way, and then you move back the other way. It's always different even if only subtly. So that for Irwin moving back and forth in this building is a constant forward stepping. (KCET, 2020, 49:53)

Esta revisão dos espaços percorridos permite confirmar uma certa qualidade de visibilidade procurada para a performance mas em simultâneo complexifica a sua identidade enquanto espaço na sua variabilidade infinita como acontece em “Dawn til Dusk”. Isto quer dizer que caminhar em ambas as direções não confirma apenas o que já se viu mas, como já foi referido revela outras facetas da sua configuração e estimula outras maneiras de o observar e sentir porque de facto é sempre diferente. Possibilita também, com as devidas limitações, antecipar a experiência do potencial espectador que gravita em ambos os sentidos, partilhando e incorporando aquilo que poderá vir a ser a sua perspetiva ao atravessar a performance.

Fazer um reconhecimento do espaço onde a performance vai acontecer adquire também a função de favorecer o desenvolvimento de uma certa familiaridade. Dizendo o óbvio, quando se vai uma primeira vez a um sítio esse lugar é novo. Quando se vai uma segunda vez ao mesmo lugar deixa de ser novo para ser um pouco mais familiar. Fazer um primeiro reconhecimento do espaço permite reduzir, ainda que de forma muito residual, a novidade e assim a contingência. A estranheza de ocuparmos um sítio desconhecido torna-se menos evidente possibilitando uma relação mais atenta com outros desconhecidos. Mas como foi escrito anteriormente essa relação mais próxima com um determinado lugar nunca se efetiva completamente, principalmente quando o tempo de adaptação é limitado e se é confrontado com um fluxo contínuo de pessoas. Estas alteram o espaço e alteram a sua atmosfera sendo muito diferente estar numa rua vazia em contraste com uma rua plena de movimento. As relações de espaço mudam a cada segundo na medida em que a sua cartografia é um movimento dinâmico de múltiplas brevidades. Estar em fluxo implica a breve ocupação de um espaço que estará vazio no momento seguinte, para ser ocupado novamente por um outro corpo. Uma alternância constante entre espaços ocupados e espaços vazios. Corpos em fluxo que também produzem uma atmosfera e uma energia que depende da hora e do lugar de

circulação alterando a sensação do espaço que vai para além daquela produzida pela sua componente arquitetónica. SIMO está assim dependente de uma certa qualidade de circulação na medida em que idealmente pede que seja mais atenta, mais ligada ao que a rodeia de modo a que a performance possa adquirir um contorno e deste modo uma dimensão visível. Assim, a qualidade de circulação referida tem um efeito direto nas trajetórias produzidas uma vez que são estas que interceptam a performance uma vez que onde há trajetórias há sempre a possibilidade de um encontro, de um reconhecimento e finalmente de um contacto. Encontrar um lugar para a performance é procurar zonas de contacto, zonas de reconhecimento que interceptam por sua vez as múltiplas trajetórias em fluxo e que possibilitam um momento de relação por mais breve que seja. No entanto, e apesar da necessidade do lugar escolhido oferecer a condição da sua visibilidade, a performance nunca impõe o seu espaço ao espaço onde se instala temporariamente. Idealmente coloca-se sempre nas suas margens de modo a que a sua interferência nos movimentos no espaço público sejam mínimos garantindo que está disponível a medida de uma distância. A última é apenas resultado de uma regra tácita incorporada por quem cresceu na cidade e que diz que “a vida urbana é movida por estranhos entre estranhos.” (Bauman, 2007, p.133) com tudo o que isso transporta qualitativamente para a relação entre as pessoas.⁷² Há um jogo de distâncias que tem

⁷² Algumas das premissas não expressas da performance passam pela ideia de interferir sem interferir, ocupar sem ocupar, apenas estar presente garantindo que cada pessoa pode manobrar as suas distâncias de circulação sem que sejam condicionadas a fazê-lo. Considero que possa ter encontrado em Bauman a explicação para um sentimento difuso e que pode ajudar a explicar a noção de que a performance existe, é visível na medida de uma presença sensível enquanto corpo e espaço no espaço público mas que faz por não se impor. Daí a performance não ter música o que contrapõe qualquer ideia de reclamação do espaço: “David Garrioch reminds us, for example, that “whoever controlled sound commanded a vital medium of communication and power.” Making noise was (and remains) one way to claim space and power: ritual insult and character assassination challenged early modern civic order, not least when it involved the singing of lewd songs below Windows in the middle of the night.” (Eberhart, 2013, p.178) Abdicando do som e colocando-se na margem do espaço público a performance apela de alguma forma à condição inerente do estranho em cada um de nós que não quer ver interrompida abruptamente. Bauman refere que a estranheza e o estranho são definidos respetivamente por uma distância e por uma separação e o espaço de SIMO faz por estabelecer a sua localização referenciada por esses dois vectores. “A distância entre aquilo que precisamos de saber para navegar e aquilo que sabemos ou cremos saber dos movimentos efectivos e possíveis dos outros é percebida como o «elemento de estranheza» dos outros, e a separação constitui-os como estranhos” (Bauman, 2007, p.133). No entanto, apenas a partir destas coordenadas será possível haver uma aproximação genuína à performance no caso de ela acontecer uma vez que “a distância é um território extremamente ambivalente – lugar de perigo, e do mesmo modo de liberdade” (Ibidem). Assim, porque não interessa forçar o contacto mas criar as condições para que possa acontecer de forma espontânea fazer uma aproximação a SIMO é entrar livremente nesse território o que implica encurtar a distância e correr o risco de interagir com a estranheza do outro, com essa contingência que é ser quem não conhecemos. A mesma contingência que se quer fazer irrelevante na vida urbana ao “fundir os movimentos dos estranhos num plano de fundo ao qual não temos de prestar atenção” (Ibidem, p.134) ou “em reduzir drasticamente, ou eliminar por completo, o elemento de surpresa, e por isso a imprevisibilidade, no comportamento dos estranhos” (Ibidem). SIMO é assim um duplo estranho: por atribuição natural, consequência da sua existência urbana partilhada e coberta por territórios multiplicados de distância e porque se constitui como um elemento surpresa, de imprevisibilidade e destaque no espaço público. Os seus movimentos não se diluem na paisagem de todos os outros movimentos e desse modo a sua presença na cidade não se enquadra “naquilo que Lyn Lofland descreveu como o «mundo de rotina dos estranhos» (sendo um mundo de «rotina») um mundo de acontecimentos

que ser mantido, uma separação que tem que ser respeitada para que as referidas trajetórias não sejam rotas de colisão entre o corpo de quem passa e o corpo expandido da performance. Mais do que trajetórias entre corpos são as trajetórias dos olhares que intercedem a performance e que se podem manifestar numa aproximação, num desvio ou um continuar a passar ao largo. Assim, como estratégia a performance apresenta-se e está presente sem se impor a quem passa. Ocupa espaço mas também dá espaço para que quem se cruza com ela possa optar pela sua invisibilidade numa escolha que está disponível exatamente pelo modo como se dispõe no lugar público. Será possível afirmar que o espaço que ocupa é um micro espaço no sentido em que Borden o descreve no seu artigo sobre os modos de representação da cidade dos skateboarders. O único interesse nos seus edifícios são as possibilidades que oferecem a um skater para fazer as suas manobras e que assumem a forma de escadas, rampas, bancos e todas superfícies e texturas que podem facilitar a prática do seu desporto. “Thus while many conceive of cities as comprehensive urban plans, monuments or grand projects, skateboarding suggests that cities can be thought of as a series of micro-spaces” (Borden, 2004, p.293). Embora pareça uma relação improvável, o modo como o skateboarding explora o espaço urbano ajuda a compreender o modo como SIMO também o faz. Não sendo um “site specific” mas “situation specific” o que garante a possibilidade de se instalar em diversos espaços, a exploração da cidade tem como tarefa encontrar os que mais se adequam. Neste processo de descoberta as possibilidades vão sendo reduzidas até convergirem no lugar escolhido. Em simultâneo vai sendo construída uma representação da cidade na forma de uma cartografia de zonas habitáveis para a performance uma vez que vão sendo identificados uma sucessão de micro espaços que possam integrar quatro tapetes e um corpo no seu interior. Mesmo quando Borden (2004) refere que os “skateboarders analyse architecture not for historical, symbolic or authorial content but for how surfaces present themselves as skatable surfaces” (p.294), poderá ser feita uma ligação a SIMO a partir da mesma perspetiva prática. Como já vimos, a componente simbólica do espaço na sua vertente

repetitivos e cujos padrões podem ser conhecidos – um mundo livre de contingência” (Ibidem). A performance assume essa contingência em todos os seus elementos. Esta é inerente a todas as suas ações e por isso é que mantém a separação, para que o estranho tenha a liberdade de continuar a ser estranho. Se por outro lado quiser deixar de fazê-lo essa escolha está disponível abolindo a separação e partilhando, a partir desse momento, o território da estranheza. No entanto, mesmo quando essa relação acontece o estranho não deixa de ser estranho, a separação não é completamente ultrapassada. Nem poderia ser. O que fica é uma experiência do contacto entre duas estranhezas que correram o risco de se aproximarem partilhando um momento. No final, e numa referência a Robert Heinlein, continuam a ser estranhos numa terra estranha.

mais ontológica é essencial na fundamentação conceptual da performance. Mas esta também se compõe de elementos pragmáticos que materializam o aparato teórico e que precisam de atenção constante. Um dos desses elementos é o chão e a sua superfície onde a concepção do espaço de SIMO se configura. Assim, mesma forma que é preciso distinguir as superfícies onde é possível usar o skate também é preciso distinguir superfícies dançáveis. Pensando no espaço urbano podemos recuperar algumas das suas maneiras de ser chão: alcatrão, pedra, calçada, cimento, gravilha, terra, areia, relva, lixo, grelhas, tampos metálicos. Estas superfícies são inevitavelmente critérios de seleção considerando a natureza da performance e por defeito a superfície considerada mais dançável é a calçada portuguesa. Todas as performances feitas até ao momento foram apresentadas em calçada portuguesa destacando-se no entanto quatro excepções: junto ao padrão dos descobrimentos em Belém, debaixo da rosa-dos-ventos (mármore); junto ao padrão dos descobrimentos ao longo do passeio marítimo (alcatrão/gravilha); em frente à Torre de Belém (Pedra), no percurso para a Torre de Belém, no interior do parque circundante (alcatrão). A variação de densidade e textura destas superfícies dificulta o desenvolvimento da performance na sua componente de dança embora a diferença para a calçada portuguesa não seja considerável. Como já foi referido, os critérios para a escolha do espaço da performance definem uma aproximação a uma espécie de condição ideal que nunca está verdadeiramente presente sendo a luz outro dos seus critérios. Não só contribui para a visibilidade da performance mas está diretamente associada à densidade do fluxo nas ruas num ciclo de luz que “changes all day, every day, all year long” (Irwin, 2020,45:38) e deste modo atribui a cada lugar múltiplas variações de tonalidade e ambiente. A luz altera o lugar e redefine a sua cartografia. Foi referido anteriormente a importância de construir um mapa mental de modo a facilitar a reconstituição do caminho feito a partir do seu inverso, não só para que seja possível rever os lugares por onde se passou mas também para experienciar os mesmos lugares a partir de uma perspectiva renovada. Voltar para trás oferece novas possibilidades para experimentar os espaços atravessados no primeiro percurso e desse modo também nunca é um voltar atrás mas um constante avançar. A obra de Irwin representa um exercício psicogeográfico localizado que é quase inesgotável considerando todas as pequenas subtilidades que o movimento da luz vai produzindo sobre o espaço e consequentemente sobre o modo como é sentido. Uma deriva que apesar de estar contida a um edifício mantém a sua característica essencial definida pela

“rapid passage through varied ambiances” (Débord, 1958, p.1). “Dawn till Dusk” pode servir de referência material para ajudar a compreender, numa escala maior, o que acontece nos estudos de SIMO no que se refere aos seus percursos pela cidade. Assumindo apenas a presença do movimento da luz natural cada pequeno recanto urbano é também alterado constantemente ao longo de um dia ou de um ano. Sendo a qualidade da luz um fator relevante na escolha dos espaços da performance existe um outro fator diretamente associado a esta e que é decisivo: a temperatura. A performance é desenvolvida principalmente no verão em que o calor é mais intenso e tem inevitavelmente um efeito direto num corpo em movimento o qual, por sua vez, exige toda a sua energia. Deste modo as manhãs, os finais de tarde e as noites são os períodos do dia menos corrosivos e que permitem atenuar uma atividade já em si desgastante. No entanto, mesmo nos períodos de menor calor, fazer a performance implica enquadrá-la num lugar que tenha sombra a qual necessariamente se move em sintonia com a luz. Considerando que a performance pode ter uma duração entre 60 e 75 minutos⁷³, a sombra, dependendo da hora do dia, pode estar num lugar completamente diferente no fim da performance por comparação ao início. Foi exatamente o que aconteceu no Porto tendo sido necessário mudar os tapetes de lugar de modo a que fosse possível manter o espaço ao resguardo do sol.

Encontrar um lugar para a performance numa cidade que não se conhece bem ou não se conhece de todo é simplesmente um processo. Exige um estado de atenção que difere, tal como sugerido por Débord do passeio ou da viagem. O caso de SIMO é mais específico e implica uma representação da cidade feita a diferentes níveis exatamente porque existe uma cartografia de superfícies, uma cartografia de fluxos, uma cartografia de luz, uma cartografia de temperaturas e aglutinando todas as anteriores, uma cartografia de atmosferas. A deriva de SIMO tem que encontrar uma combinação que represente o ambiente ideal para que possa existir. Isto não quer dizer que não possa existir em condições um pouco mais adversas. No entanto essa dificuldade já está expressa em todo o processo de procura e posteriormente na própria performance em que tudo é contingência. Os elementos estáveis podem apenas ser representados pelo

⁷³ A duração da performance é algo que tem variado em função de alguma experimentação. A contagem do tempo é iniciada com a colocação dos tapetes e posterior limpeza do espaço. A componente de movimento é dividida em 3 ou 4 partes de 8-10 minutos cada. O tempo entre cada uma das partes (2 a 5min.) serve para descansar.

encadeamento de ações que tem vindo a ser descrito.⁷⁴ O que está no interior dessa organização tem sempre um elevado grau de imprevisibilidade que é difícil de antecipar. Esta observação ilumina uma outra questão relevante considerando a quase impossibilidade de refrear o acaso.

Quando a Marina diz “No Rehearsal” Então não há Nada para Ensaiar

A ideia de ensaio, no seu sentido mais estrito, não pode ser aplicada a algo que nas suas múltiplas dimensões é quase totalmente desconhecido. Assim, usar como recurso uma prática na forma de uma “repetition”, onde se repete à exaustão material pré-definido que possibilite um reforço contínuo de um conjunto de padrões pré-determinados tentando minimizar os efeitos da contingência não é, neste caso, uma abordagem particularmente eficaz. O princípio subjacente à performance vai no sentido oposto na medida em que há uma preparação permanente que tem como base uma relação com a inevitabilidade do desconhecido enquanto evento inevitavelmente a acontecer. Guillermo Gómez-Peña na sua tentativa pessoal de mapear as principais características que determinam a configuração sempre variável do fenómeno da performance⁷⁵, faz a descrição deste processo de não ensaio:

⁷⁴ Esta descrição pode inclusivamente ser ampliada se considerarmos a preparação do corpo para a performance (aquecimento) e a viagem se as cidades forem fora de Lisboa. No caso, por exemplo, de Coimbra e Setúbal, foi tudo feito num dia entre aquecer de manhã, viajar, fazer o reconhecimento dos espaços, aquecer novamente, fazer a performance e fazer a viagem de regresso.

⁷⁵ Gomez-Peña que levanta o problema de definição performance e nesse sentido recorre a uma conversa com Richard Schechner: “the “problem” is that the field “in general” is too big and encompassing. It can be, and is, whatever those who are doing it say it is. At the same time, and for the same reason, the field “in specific” is too small, too quirky, too much the thing of this or that individual (artist, scholar) who is doing the doing.” (Schechner como citado em Gomez-Peña, 2007, p.20). Esta foi uma questão também colocada relativamente ao que seria a classificação de SIMO na medida em que poderia ser enquadrado como acção ou performance. Sem pretender alongar muito este problema, classificar SIMO como performance parece ser o modo mais aproximado de chegar a uma qualquer categorização. Se considerarmos a sua complexidade e o modo todos os seus elementos se desdobram na relação entre si e em que o corpo é o elemento central, só performance enquanto conceito parece ser suficientemente abrangente para incluir tudo o que SIMO vai fazendo aparecer. Simplesmente porque tal como Schechner afirma, performance é um conceito suficientemente plástico para permitir aos seus praticantes que seja tudo aquilo que eles queiram que seja. Nesse sentido, tudo o que seja mais difícil de arrumar numa categoria definitiva tem a performance como refugio. Goldberg (2007) também oferece uma definição que não sublinha fronteiras perfeitamente delineadas: “Devido à sua natureza, a performance dificulta uma definição fácil ou exacta, que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitectura e pintura, assim como vídeo, película, slides e narrações, utilizando-os nas mais diversas combinações.” Goldberg termina com uma afirmação semelhante à de Schechner dizendo que “de facto, nenhuma outra expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adoptados” (p.10). Aqui nem se desenvolve a problemática que concerne uma ontologia da performance, da qual Peggy Phelan talvez seja a maior representante versus uma fenomenologia da performance (Phillip Auslander, Rebecca Schneider, Amelia Jones, Martha Buskirk, Erika Fisher-Lichte, entre outros) as quais divergem relativamente a questões de *liveness*, documentação, reproduzibilidade e deste modo relativamente à condição de imaterialidade que inicialmente era inerente ao conceito de performance. Esta é uma discussão complexa que não é o âmbito desta tese. Mais importante é o carácter inclusivo da performance, “um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis” (Goldberg, 2007, p.10) e que desse modo pode apreender a indeterminação

Rehearsals in the traditional sense are not that important to us: in fact performance artists spend more time researching the site and subject matter of the Project, gathering props and objects, studying our audiences, brainstorming with collaborators, writing obscure notes that no one will ever read, and preparing ourselves psychologically, than “rehearsing” behind closed doors. (Gómez-Peña, 2007, p.35)

Com SIMO a dinâmica de ensaios não se aplica na medida em que a performance exige um tipo de abordagem expandida no tempo a partir da multiplicidade de práticas descritas anteriormente e que permitem manter ativa a relação com a contingência. Isto implica consistência e regularidade no trabalho que mantém corpo e mente preparados para dar a resposta ou respostas necessárias ao que uma situação pede no momento, no seguimento aproximado daquilo que é o conceito sociológico de “acção situada”⁷⁶ que permite operacionalizar o conceito da arte contemporânea de “situation-specific” o qual caracteriza a performance. Assim, para um modelo de acção centrado nas circunstâncias é preciso um corpo de circunstância, modelado para se adaptar e isso exige uma outra maneira de abordar a sua preparação. Este tipo de organização mental e física advém de uma condição instável que pela sua natureza não permite prever exatamente o que vai acontecer. Existe sempre um abismo entre o que se consegue imaginar e a experiência direta da realidade e por isso tentar antecipar o que vai acontecer e como vai acontecer revela-se sempre um exercício pouco produtivo e sem efeito prático. A tendência é quase sempre projetar um futuro que provavelmente não terá realidade que lhe corresponda. Frequentemente, quando esta finalmente se manifesta, é resolvida na medida da antítese moderada de uma distopia privada: as coisas acabam por correr bem e preenchidas com novas situações. Deste modo, considerando o número de vezes que a performance já foi feita, instalou-se um

de SIMO Este só pode ser descrito a partir da hibridez de processos que lhe são próprios porque decorrentes daquilo que a sua produção vai necessitando e que lhe permite por isso desenvolver-se numa crescente complexidade. Esta complexidade só pode ser abrangida por um conceito como performance.

⁷⁶ “Nesta linha, levanta-se por exemplo, a teoria da acção situada, proposta por Suchman (1987) e outros autores, a qual insiste no facto de que um curso de acção inteligente se desenrola em estreita ligação com as circunstâncias presentes na situação e opera uma adaptação contínua. Isto significa não só que o individuo procura determinar na situação os instrumentos mais adequados aos seus fins- que em geral são múltiplos e nem sempre dotados de total coerência - baseando-se nas informações de que dispõe, mas também que está disposto a negociar os próprios fins com base nos estímulos provenientes da situação, modificando-os, precisando-os e até abandonando alguns e «inventando» novos. Ao mesmo tempo, embora adaptando-se à situação, os indivíduos reactivam nela e depois transformam-na” (Mela, 1999, p.209]

conhecimento fluido que comprova a importância de produzir apenas a ansiedade suficiente para manter um certo grau de atenção e alerta. Mas nada mais do que isso uma vez que o que se encontra para além disso é exatamente o que não é possível controlar e que por isso vai acontecer à sua maneira. Isto quer dizer que tentar ensaiar, na tentativa de evitar o desconhecido é apenas contraproducente. Por sua vez, não ensaiar regularmente é ir ao encontro de vários padrões ou desconstruí-los onde se acumulam gradativamente ferramentas que permitam lidar com o desconhecido e nesse sentido aprender com a experiência de fazer cada performance. Numa quase ausência de qualquer coisa que seja *pré*, o corpo em vez de ser preparado apenas para repetir é preparado também para não repetir e dessa forma a nunca se sentir preparado. Um corpo que é apenas mensurável na ligação às circunstâncias que o medem. Assim, confirmando aquilo que Gomez-Peña descreve relativamente aos artistas de performance, o tempo de SIMO é usado da mesma forma na medida em que se traduz no aprofundamento da pesquisa dos seus conceitos, na procura de espaços, na construção de objetos, na relação e interação com as pessoas que se vão cruzando com a performance a partir dos seus objetos e igualmente num condicionamento psicológico. Esta última observação vem obviamente de alguém que compreende bem a prática e a tensão associada aos períodos que antecedem a performance onde estar psicologicamente preparado não pode ser dissociado de estar fisicamente preparado. Assim qualquer prática de corpo de qualidade traz consigo uma prática mental que ajuda a encontrar essa espécie de equilíbrio fluido e dinâmico, gerador de atenção ao imponderável e assim preparado para o que não é possível antecipar. Uma preparação que serve apenas para reconhecer diariamente a impossibilidade de estar completamente preparado. Apenas no momento dessa realização é que se pode estar preparado para qualquer coisa, preparado para qualquer movimento. Ensaiar o quê e para quê? Ensaiar tudo, para tudo. E por isso não ensaiar para que o tudo, seja possível. Apenas assim, idealmente, podemos deixar sempre em aberto as perguntas de Gonçalo M.Tavares (2017): “How can unpredictable, spontaneous gestures be prepared in the body? How do you prepare the surprising? (p.118). Apenas as perguntas interessam uma vez que são estas que põem em movimento respostas tão contínuas, fluidas e múltiplas quanto o próprio movimento.

Movimento em SIMO

Retornamos ao corpo, mais precisamente ao seu movimento. Durante a performance ir ao encontro de novos movimentos, no caso de surgirem, não tem um propósito composicional no sentido em que o material desenvolvido é recolhido para montar e fixar um qualquer discurso coreográfico. A proposta de improvisação tem um outro foco que se situa nos antípodas de um registo. Sally Banes (1980), evocando o trabalho dos coreógrafos fundadores da dança pós moderna reflete sobre as suas estratégias de visibilidade:

Here Rainer clearly sets forth the two alternative solutions for the coreographer concerned with surmounting the ultimate difficulty the ephemeral nature of dance provokes: one can drastically simplify – as Lucinda Childs and Deborah Hay, for example, have chosen to do – or one can complicate the dance so that its instant disappearance become the subject of the coreography – as did Rainer in Trio A, Steve Paxton in his solo improvisations, and Douglas Dunn in Gestures in Red. (p.45)

Como já foi referido anteriormente, o movimento em SIMO é uma representação simbólica do potencial que inclui todas as possibilidades, na medida em que o que está para vir pode assumir muitas formas numa relação concreta com o desconhecido. Cada movimento constitui-se como uma interrogação que se desdobra numa nova interrogação. Não pretende fixar um discurso coreográfico mas lembrar que todos os discursos são possíveis e que a possibilidade permanente da constituição de outros discursos, de outras formas é a única representação de uma ideia de estabilidade, da segurança de uma garantia. O corpo de SIMO é um corpo da dança contemporânea, instável, volúvel, agarrado à linguagem do seu movimento cuja única identificação é com o devir e assim com o desconhecido. O corpo molda o movimento e o movimento molda o corpo num processo que se pretende sempre em expansão não havendo tempo nem sentido para o capturar. Desse modo, no momento em que um movimento aparece, converte-se instantaneamente na substância do seu desaparecimento, num processo análogo ao dos últimos coreógrafos salientados por Banes. É uma dança da complexidade, do excesso. O seu fenómeno coreográfico apenas adquire sentido, no seu

efeito simbólico, com a extinção de cada um dos seus movimentos. Estes favorecem uma ideia de continuidade, como de algo que nunca se esgota em paralelo com uma ideia de potencial que partilha das mesmas características. Como já foi referido várias vezes, é a expressão de uma subjetividade que está em permanente estado de projeto e que desse modo garante a abertura do seu movimento para lugares ainda por explorar. A sua não fixação é o processo simbólico de uma não cristalização do tempo, do espaço e do corpo. Assim, considerando todo o percurso feito para chegar aqui, concretizar o corpo de SIMO é deixá-lo aparecer gradualmente a partir de um algures do seu movimento o que pressupõe uma ausência de princípio e por isso uma ausência de fim e talvez, até de uma finalidade. Um corpo que é uma forma cinética, uma variação infinita de si mesmo numa articulação constante da sua transformação. Temos assim um corpo em trânsito, em transição, constantemente no espaço entre movimentos onde o movimento se encontra. Porque é o movimento que se faz entre movimentos que faz dos movimentos, movimento. Por sua vez, o corpo é sempre presença, imagem e movimento, visível num mundo onde reverbera a vitalidade invisível de biliões de *pequenas danças*. É desse modo que o movimento se estende perpetuamente, sempre a acontecer, sempre um acontecimento enredado num fluxo irrepreensível. Um corpo sempre a ir, que vai agora e vai sempre assumindo a forma das suas múltiplas intensidades interiores. “Deleuze diria: mapas de intensidades que percorrem o corpo do bailarino” (Gil, 2001, p.95). Estamos sempre à procura de algo mais, de um acesso a uma qualquer outra coisa que desconhecemos mas que intuimos estar lá. Possivelmente é por essa razão que não dançamos para fora mas dançamos para dentro “aproveitando uma circulação de energia que vem do fundo (quer dizer do inconsciente do corpo) e vai para a superfície (os músculos, a pele, as articulações visíveis do corpo); e o «fundo» possui diferentes estratos, mais ou menos susceptíveis de emergir” (Ibidem, p.97). Mas a direcção é o fundo e por isso dançamos sempre na direcção do fundo mais fundo que conseguirmos e só paramos, como qualquer bom mergulhador, para vir à superfície respirar ou quando o desconhecido se torna demasiado desconhecido. Talvez seja possível dizer, sem generalizar, que a dança contemporânea é arte dos introvertidos que falam em solilóquio à procura de mundos paralelos dentro mundo. Cada movimento trazido para a sua visibilidade é um pedaço dessa busca, fragmentos não filtrados que contam micro-histórias, enredos infinitesimais que duram até à espuma da onda seguinte cobrir uma costa que não é feita de areia e pedra mas de pele, ossos e carne. E

assim este corpo não se fixa, não se distingue na singularidade de um momento cristalizado no tempo como o corpo de David Parsons⁷⁷ capturado em sucessão no ponto mais alto dos seus múltiplos saltos no instante de um “flash” maquínico que nos remete para a ilusão de uma imobilidade impossível em tempo real. A condição de um corpo em movimento é o da sua virtualidade tal como é entendida por Massumi, referido por Portanova em que “a moving body coincides with its not being present in a fixed position or point but only in passage, with that moment of instantaneous emergence when infinite potentials arise and disappear, like the crest of a wave” (Portanova, 2009, p.9). De todas as histórias possíveis há uma que se concretiza para desaparecer logo a seguir entre muitas outras que poderão emergir. Porque o corpo de SIMO é a representação da possibilidade, resolve-se apenas nesse potencial que vai mostrando pequenas narrativas de movimento inacabadas e entrelaçadas umas nas outras, princípios e meios que nunca conhecem uma resolução porque não pretendem ser narrativas do mundo. São apenas a ativação de uma ideia que está sempre presente e que consiste no potencial infinito do aparecimento e desaparecimento de todas as histórias que podemos construir sobre o mundo. Assim temos um corpo e um movimento que apesar de estarem no tempo não têm um horizonte cronológico, não têm onde chegar. Tudo é uma suspensão que contrasta com um espaço que é, um corpo que é e um tempo que é. Em SIMO temos um espaço, um corpo e um tempo que podem ser todas as outras coisas desviadas de uma realidade que sente sempre o murmúrio do espaço que SIMO põe a descoberto. Uma realidade que presente sempre a sua degradação e por isso está permanentemente envolvida num processo em que aquilo que aparece de novo é sempre mais uma tentativa de atualizar o mundo para que continue a funcionar. Um corpo também presente todos os dias a sua degradação contínua e por isso tem que imprimir mais energia para atrasar o avanço de um movimento que é feito em sentido oposto. Um movimento de resistência e uma vontade de resistir sendo assim uma questão de sobrevivência não deixar o corpo parar. E assim resiste através do movimento. Gonçalo M.Tavares (2018) diz que “cada osso e cada movimento têm a intensidade que vem dos aniversários/o osso envelhece e o movimento envelhece” (p.127), explicando mais à frente que “no corpo possuímos Movimentos com idades diferentes” (Ibidem) numa acumulação de cinéticas sedimentadas, com as propriedades

⁷⁷ Referência à coreografia “Caught” de David Parsons, com música de Robert Fripp e que foi produzida em 1982. A proposta desta criação consistia em capturar em tempo real o movimento de um corpo em palco (originalmente o do próprio Parsons) como se fosse uma imagem fotográfica.

adequadas a uma gradual reconfiguração do corpo. Mas no mesmo sentido poderá ser dito que se o corpo envelhece talvez o movimento não envelheça com o corpo. Talvez o movimento não envelheça exatamente porque tem sempre a possibilidade de se atualizar. O corpo transforma-se em movimento porque é a única maneira que tem de se agarrar ao tempo que por sua vez é a única maneira como Tavares descreve, de “coleccionar... filhos de Centauros” (Ibidem). Seja em que sentido for cada movimento tem na sua origem um devir onde se vislumbra o potencial para uma outra coisa surgir, um mítico e imaginário desconhecido. Em SIMO a relação entre o espaço, corpo e movimento não pretende representar uma utopia ou distopia, uma ideologia ou uma ideia específica de mundo.⁷⁸ Pretende apenas resolver-se na essência do seu movimento cujo simbolismo como vimos em Massumi é o seu infinito potencial e a inevitabilidade de estar sempre a acontecer fazendo parte do mundo e construindo mundo. É deste modo que um corpo em movimento assume um papel fundamental na performance em que de alguma forma o primeiro procura atualizar-se no segundo, em que a realidade do primeiro procura o real do segundo. Só assim conseguirá escapar à cristalização do mundo, sufocado pela rotina e pelo hábito e que seduziu o movimento para fora do corpo num mundo paradoxalmente hiperacelerado e hipercinético. Atraiu o movimento para tudo o que nos rodeia e deixou-o esquecido de que pode ser outras coisas porque reduzido a um fenómeno de superfície. Restam corpos ligados às suas máquinas, aos seus ecrãs portáteis que tornaram os telefoninos referidos por Agamben completamente obsoletos e que projetam as imagens que compõem e atualizam a imanência. Nunca na história do mundo foi possível medir e condensar a realidade com tanta precisão que mede exatamente o tamanho de um i-iphone. Já não circulamos na realidade, trazemo-la no bolso juntamente com as chaves de casa. Tudo o que não é emitido por um ecrã é suspensão temporária, uma espécie de sono criogénico do qual somos despertados sempre que nos ligamos à rede. O que quer dizer que tudo se inverteu. A realidade tornou-se um lugar onde estamos à espera do próximo “upload”. É o limbo do digital que se constitui como a representação de múltiplas terras prometidas com a conveniência de estarem sempre, a todo o momento, acessíveis a quem lá quiser ir. As portas abrem-se com facilidade e acedemos a um reino ilimitado por onde o nosso corpo

⁷⁸ Tal como Bragança de Miranda (2012) nos diz e que nunca é demais repetir, “as ideologias mais não são do que imagens controladas. A própria vontade de saber e dominar as imagens é errada e politicamente perigosa. Para serem efectivamente fortes, têm de ser como que actos isolados, fora das cadeias do passado, uma espécie de actos sublimes sempre a começar.” (p.18)

entra sem se aperceber que tem que morrer um pouco na realidade. Nesta fica apenas a carne, suspensa e á espera, enquanto o corpo viaja numa outra dimensão.⁷⁹ O sonho impossível de Kurzweil e Moravec, a previsão absurda de Arthur C. Clarke manifesta-se de forma subtil. Estamos no princípio do futuro em que de alguma forma vamos simulando a experiência do que é estar fora dos nossos corpos. Do que é esquecer que temos um corpo, ou melhor, que temos carne, porque no lugar para onde nos lançamos nos todos os dias do nosso quotidiano não precisamos dela. Nada da sua materialidade é útil e até desejável para se permanecer na atmosfera. Para isso necessitávamos de um corpo também atmosférico que se pudesse adequar à sua nova casa. E o corpo, essa multiplicidade de véus sobrepostos que repousam sobre a carne descrita por Bragança de Miranda, é isso mesmo, uma atmosfera. Estamos prontos para ser apenas corpo porque a realidade da carne sempre nos pareceu insuficiente. A nossa preocupação cada vez mais obsessiva com a carne talvez se justifique com o facto de ser a estrutura que suporta o corpo. O nosso desejo de permanecer corpo manifesta-se no cuidado exponencialmente mais intenso que temos em relação à carne. Um cuidado excessivo em nada diferente de uma prática de auto flagelação se seguirmos a lógica comum de que os extremos de tocam. Um corpo híper bem tratado não é diferente de um corpo híper mal tratado porque concorrem para o mesmo objetivo: lembrar que somos mais que um pedaço de carne, de que a todos os momentos estamos a tentar dizer para nós mesmos que o nosso corpo é sagrado e que a carne é a via para o sublime. Por isso não admite medidas intermédias.

Hoje o corpo humano é o objecto mais sagrado de todos os objectos. Ele é o objecto das interdições e das obrigatoriedades comuns aos objetos sagrados. É interdito comer para não engordar, é higienizado, está sujeito à acção de milhares de produtos purificadores, deve prevenir-se dos contágios que funcionam como uma tentação constante, é modelado por corpos-anúncios e é também o mais privilegiado objecto de metaforização do real; para ele conduzem todos os discursos contemporâneos. (Pinto Ribeiro, 1994, p.86)

⁷⁹ De resto McLuhan (como citado em Dixon, 2007, p.214) já tinha feito o aviso quando a televisão começou a ser o foco de entretenimento: “As electric media proliferate, whole societies at time become discarnate, detached from mere bodily or physical “reality” and relieved of any allegiance to or a sense of responsibility for it.”

Se usarmos a estratégia de Bragança de Miranda e substituirmos a palavra corpo por carne o significado do que Pinto Ribeiro escreve talvez se amplie. Basta afirmar que hoje a carne é o objecto mais sagrado de todos os objectos. Porque é ela que suporta todas as interdições e todas as obrigatoriedades a partir das quais se constrói um corpo. Ambos implicam um contacto direto, uma ação sobre a carne que a exorciza, a faz desaparecer e permite criar a ilusão do nosso domínio sobre ela. E é nessa ilusão de domínio que achamos que vamos ao encontro do que temos de mais humano. Conquistámos a carne e por isso estamos acima dela, estamos para além dela. Mas não conquistámos nada e por isso se estamos alguma coisa é de saída. Estamos de saída para outro mundo e deixamos a carne para trás talvez sem nunca a ter percebido verdadeiramente. Possivelmente até deixamos o corpo para trás, uma parte dele, filtrado múltiplas vezes por uma realidade virtual que alterou o seu estatuto para a Realidade. Tornou-se o “local” onde todos preferimos estar e onde queremos viver a grande parte das nossas vidas. Um fenómeno de participação, de escolha, de voto sem urna. O virtual ganhou por sufrágio universal e de forma unânime. E assim não olhamos para nada nem para ninguém, nem somos olhados por nada nem por ninguém. Como se nada estivesse lá, ali, apenas ao alcance de um toque que apenas necessita de um levantar da cabeça, de um projetar o olhar para fora. A intensidade ou as intensidades do corpo são trazidas para o olhar quando este mostra interesse pelo que o rodeia ao ponto de quase o poder transformar. É o nosso interesse e a nossa agência que determinam de que forma o mundo é mundo. No entanto, o mundo parece ter perdido o interesse em si próprio e por isso alimenta a urgência constante de ser contornado e dominado pela moldura de um ecrã onde as intensidades do corpo desaparecem. A nossa mente está nas nuvens, na nuvem, na “cloud” onde é entretida em permanência sendo único lugar onde podemos encontrar as nuvens olhando para baixo. Esta possivelmente não era a máquina de céu que Yoko Ono⁸⁰ tinha em mente. Uma “máquina de céu” onde corpos em suspensão são capturados pelo olho da máquina que transportam consigo para que possa finalmente ganhar consistência. Uma “selfie” atesta a visibilidade daquele corpo afirmando a sua existência que apenas pode ser consagrada no virtual. Numa estranha inversão a realidade é atravessada por uma densidade virtual e o virtual é atravessado por uma densidade real. Ver e ser visto só pode ser confirmado no momento em que se faz o

⁸⁰ “I would like to see the sky machine on every corner of the street instead of the coke machine. We need more skies than coke” (Ono, 2018, p.36)

“upload” da fotografia ou do vídeo para a “cloud”. A realidade tornou-se apenas uma geografia localizada e fragmentada que o corpo manifesta ao construir uma história no seu “feed”, perfeitamente higienizada, artificial e desprovida de qualquer contingência. Mais um paradoxo, a única coisa que ainda vai confirmando a nossa humanidade: no ver e ser visto no virtual paga-se o preço de nunca se ver verdadeiramente e nunca se ser visto verdadeiramente. Que lindo é o mar, sem cheiro, sem água, sem energia, sem horizonte, sem totalidade, sem intensidade. Que maravilha... Desviamos o olhar da experiência e a consequência disso é que os próprios corpos são esquecidos pelo olhar e perdem a sua imagem, a pele que lhes imprime existência. São fluxos de existência “enfraquecidos e insípidos”⁸¹ que dessa forma vão perdendo o seu lugar no movimento das coisas. Deixam de ser um “ecrã para a projecção de imagens potentes” (Bragança de Miranda, 2012, p.96) porque a percepção não confirma o seu lugar na realidade e por isso desaparecem enquanto fixam o olhar em imagens atmosféricas e cristalizam o movimento na repetição constante dos mesmos gestos comuns. Porque o gesto comum é tudo o que têm disponibilidade para oferecer, o automatismo é tudo o que conseguem reproduzir no espaço da realidade. Esquerda, direita, incapaz de vislumbrar um outro lado, uma outra combinação, uma outra articulação com o seu próprio corpo. Uma desarticulação. Talvez um “Silly Walk”⁸² ou um “Nauman Walk”, onde a normalidade é uma sucessão de movimentos fora do ritmo e onde cada um encontra o seu ritmo. No entanto, o que fica, é a perfeição de todos os movimentos articulados entre si até que seja possível ir onde a sua determinação nos leva. Sem acidentes, limpo, absolutamente higienizado de qualquer possibilidade de desequilíbrio, perfeitamente organizados no seu coreopoliciamento cujo fim

é o de desmobilizar ação política por via da implementação de certo movimento que, ao mover-se, cega e, consensualmente, é incapaz de mobilizar discórdia; um movimento incapaz de romper com a reprodução de uma circulação imposta (e reificada como natural à imagem própria da cidade como espaço para o

⁸¹“Nos nossos dias a imagem atingiu a sua coisidade absoluta, e são controladas como gifs, tiffs, bmps, etc. E, em contrapartida, as coisas ficaram elas próprias enfraquecidas. Como diz Francis Ponge: “Que espantoso servilismo! As coisas andam insípidas como imagens. Literalmente, como imagens!” Infelizmente as imagens estão a tornar-se tão “dóceis” como as coisas.” (Miranda, 2012, p.37)

⁸² Referência a uma rábula cómica criada pelos “Monty Phytton” com o nome de “Ministry of silly walks.”

espetáculo permanente do movimento supostamente livre). (Lepecki, 2012, p.54)

Assistimos assim a um imperturbável equilíbrio pendular que coordena todos os seus membros onde nada desorganiza esta máquina de gestos contidos segredados por uma realidade que esconde os outros movimentos em caixas fechadas. Define parâmetros rígidos que reduzem o movimento à sua unidade mínima para que os corpos possam continuar limitados à circularidade infinita dos movimentos que se permitem fazer não sendo assim possível desequilibrar e destabilizar “subjetividades predeterminadas e corpos pré-coreografados para benefício de circulações que, apesar do agito, mantêm tudo no mesmíssimo lugar.” (Ibidem, p.57) A perspectiva de que o movimento pode ser multiplicado vai sendo gradualmente esquecida até ser apenas um indício estranho de algo que parece não ser possível existir. O corpo, à medida da passagem do tempo fixa-se na ideia de que pode ser apenas uma coisa. Um corpo é apenas um corpo. O corpo é apenas um.

No entanto a unidade fundamental não é o corpo é a carne que tentamos manter à distância e que dificilmente satisfaz o sonho eterno de uma dança anacrónica na procura de um quase movimento atmosférico, uma nuvem que atravessa o corpo sem que este precise de contrair um único músculo. De facto o corpo não contrai um único músculo uma vez que, como Bragança de Miranda comenta, poderá ser abordado enquanto uma representação secularizada da alma (Bragança de Miranda, 2012, p.119). Apenas a partir desta perspectiva é que é possível dizer que um corpo pode ser movido pela energia do mundo sem nunca se desgastar criando a urgência de ser movimento em vez de fazer movimento. Só enquanto alma secularizada é que o corpo pode participar da fábula encantatória de que o movimento simplesmente acontece como se emergisse de outra dimensão levando consigo uma matéria que paira acima das constricções do seu próprio peso. No entanto, como já vimos anteriormente, o corpo é um lugar em processo que há muito tempo fez a sua descida à terra e cuja economia se resolve nas inúmeras intensidades do seu esforço. Esta é a condição essencial para que cada corpo aceda às suas múltiplas formas: um esforço que procura ser eficaz mas que nunca o é em absoluto porque já é em si esforço. E este é o excesso do corpo, pelo menos do corpo de SIMO. O seu excesso de movimento é o seu esforço, é a produção sobrecarregada sobre a sua fisicalidade. Um corpo que para ir para além de si, para se afastar da sua carne tem

que colocar a consciência e o pensamento na mesma carne. Tem que “meter na dança carne. ... Meter carne na dança. Deixar a dança ser primeiro do que o corpo” (Tavares, 2018, p.46). Tem que contrair os seus músculos, tem que acelerar o batimento do seu coração, tem que aquecer o sangue no interior das suas veias, tem que colocar pressão na estrutura dos seus ligamentos e dos seus ossos. Única maneira de o fazer é retornar ao mais essencial para que esqueça brevemente que é corpo. Para que dissipe brevemente os seus véus e se ligue à sua matéria fundamental. Um esforço que não seria necessário se não se determinasse a coexistir com um horizonte de formas infinitas e manter-se para sempre atualizado. Assim, paradoxalmente, manter-se alinhado com a possibilidade de devir outro corpo é restaurar constantemente a inevitabilidade de voltar ao princípio, ao que o suporta, à carne que o suporta, exatamente porque o devir contém em si o que ainda está por conhecer. A carne é a porta de entrada, a única matéria capaz de se alinhar com o devir e decidir no momento da indeterminação porque não está dominada, intervencionada, domesticada, equivocada por outras coisas que não ela própria. Todas as interferências acontecem no devir quando a carne precisa de ser o que o devir pede e desse modo não precisa de conhecer o que ainda não conhece para melhor se ajustar ao que está para vir. Adapta-se no momento quando o que está para vir finalmente chega. Aceder ao que já conhece para chegar a uma resposta será sempre um movimento mecânico e desajustado. Assim, o que conhece não é estático mas algo que está sempre disponível a ser uma variação cujos contornos se alteram em função do que é proposto pelo momento. Um conhecimento plástico definido pela prática essencial de navegar no desconhecido. E é a magnífica e assustadora constância do desconhecido que devolve a carne ao corpo. “Quando o «corpo» falha, e ele falha quando a carne cai doente ou é tocada pelo desconhecido, tudo se volta para reinstaurar o corpo, para o impor à carne, que regressa à sua «caverna», nas profundezas da «natureza»” (Bragança de Miranda, 2012, p.119). Mas não interessa devolver o corpo à carne porque a carne sabe sempre ser corpo quando precisa como também não interessa disfarçar ou camuflar a carne como se fosse algo a manter fora do alcance da nossa percepção. Esquecida e soterrada entre camadas de sublimações que lhe pretendem disfarçar o cheiro a sangue que corre desenfreadamente no tempo para que o movimento seja corpo. Interessa manter a carne visível e a pulsar, sempre acessível, concedendo ao desconhecido o reconhecimento da sua inevitabilidade. A carne é a única matéria que tem a capacidade de ouvir cada batimento vital do imediato, perfeitamente sintonizada

com o presente, tanto do seu interior como em relação ao que lhe é periférico e que permite ajustar-se sem restrições a cada movimento do mundo e deste modo ser infinitamente plástica.⁸³ Proponho inclusivamente fazer a combinação das duas possibilidades que Bragança de Miranda propõe dizendo que só um retorno da carne na sua máxima materialidade sustenta a leveza das suas imagens que concedem ao corpo a sua plasticidade. Esta permite finalmente uma adaptação constante aos movimentos do mundo, navegar em permanência em território desconhecido onde o corpo não é suficiente porque se constitui enquanto construção limitada que poderá não conseguir corresponder às exigências do que não conhece. Parece essencial lembrar que o corpo de SIMO ocupa uma dimensão temporária de espaço o qual enquanto dispositivo captura a essência e o potencial do que se atravessa no seu interior e em simultâneo está exposta ao risco. Navegar no desconhecido é sempre um risco considerando que como já vimos com Steve Paxton acontece quando nos perdemos, quando avançamos para lá do mapa. Porém estamos de tal maneira envolvidos no quotidiano que esquecemos o “acto heroico”⁸⁴ a que corresponde nunca sabermos o que se segue porque ausentes de uma atenção permanente de que tudo pode mudar num ínfimo instante. Vivemos numa relação difusa com o tempo onde o momento parece sempre involuntariamente adiado. Como se o quotidiano funcionasse como uma barreira protetora contra o tempo e a contingência e dessa forma impedisse que o acontecimento acontecesse. Uma inércia com qualidades de rotina que nos protege do imponderável do movimento natural do mundo. Que nos protege do imponderável do movimento natural do mundo reduzindo-o ao movimento hermético da nossa rotina. Mas qualquer corpo está exposto e implicado no mundo, inevitavelmente e para sempre, até que a morte nos separe, em ligação com o imponderável e por isso está em naturalmente risco. O corpo está no mundo e por isso tem que correr riscos para se manter no mundo, cuja natureza, como todos sabemos, é a permanente mudança. Se considerarmos o risco como uma forma voluntária de desconhecido a verdadeira agência é uma função da carne.

Se fizermos a análise da perspetiva da improvisação quem está mais preparado para lidar com o desconhecido no imediato, o corpo ou a carne? Aqui podemos apenas

⁸³ “O corpo não é plástico em si, ao contrário, esteve sempre na base de uma «rigidez» política e jurídica que ainda sobrevive, embora em colapso acelerado. Recobrar a sua plasticidade só pode ocorrer na leveza das suas imagens ou no retorno da carne, na sua máxima materialidade.” (Bragança de Miranda, 2012, p. 96)

⁸⁴ “Sans carte ni guide d’où nous vivons, l’aveugle enterprise quotidienne est conduit avec héroïsme; mais pour pas devenir fou, il me faut dessiner, essiner, ssiner, et ner, r.” (Matta como citado em Domec, 1985, p.75)

acompanhar Gonçalo M. Tavares (2018) quando diz que devemos “deixar a dança ser naturalmente carne.” (p.46). Resolvida (temporariamente) esta questão interessa dizer que a improvisação implica uma relação com o tempo e com a agência antípoda à experiência do quotidiano, recuperando o momento, tornando-o visível, vívido e inevitavelmente vivido. Tufnell e Crickmay (2014) afirmam que “l’improvisation sollicite toute une gamme de compétences qu’elle permet en même temps de développer, la plus importante étant la capacité à s’arrêter pour ouvrir son attention à l’instant présent” (p.46), “un moyen d’explorer toujours plus en profondeur l’instant toujours vaste et changeant” (Ibidem). Ambos identificam a componente fundamental da improvisação que acontece “dès que nous cessons de savoir ce qui va arriver” (Ibidem) e que por isso obriga a uma presença presente que age/reage no imediato tentando acompanhar o processo infundável da passagem do tempo com os seus efeitos sobre os deslocamento das coisas. Do tempo expandido do quotidiano, passamos para o tempo instantâneo da improvisação. Da presença ausente do quotidiano passamos para a presença agente de uma certa imediaticidade que deixa a carne aparecer investida dos corpos que melhor fazem a cartografia da necessidade de ação. “Je me lève pour fermer la porte, je me lève...où, qui, pourquoi...Suis-je?” (Ibidem). Esse eu difícil de definir quando a situação desconhecida pede um desconhecido. Talvez nos possamos relacionar com a experiência de Susan Kozel (como citada por Dixon, 2007, p.217) quando descreve “a hypnotic feeling of not knowing what is coming next but letting the strong flow of movement carry you onward.” Um outro eu, um outro corpo, possivelmente um corpo estranho produzido por um instante onde se abre a “Brecha”⁸⁵ sugerida por Nancy Stark Smith, que suspendem temporariamente todas as referências e “qui permettent le surgissement d’une matière originale, inattendue et très recherchée (Smith, 1987, Tufnell & Crickmay, 2014, p.64) Manifestam uma subjetivação instantânea que flutua e paira sobre a carne cobrindo-a com o véu que mais lhe convém sempre que não sabe onde está, a partir de corpos feitos à medida que têm não de emergir mas de imergir em permanência e gerir a complexidade do mundo. Corpo imediatamente desmontável, num quase “deitar o corpo fora depois de cada corpo/não repetir o corpo” (Tavares, 2018, p.71), abrindo espaço a vários corpos interdependentes que se relacionam e intercalam entre si empurrados para uma existência perene porque apenas se abre para

⁸⁵ “Où est-on lorsqu’on ne sait pas où on est? Voilà l’un des territoires les plus précieux offerts par l’improvisation. Plus qu’aucun autre, il est source d’une infinité de directions possibles. J’appelle ce lieu la Brèche” (Smith, 1987, como citada por Tufnell & Crickmay, 2014 [1990], p.64).

horizontes imprevisíveis. Avanços e retornos à medida da agência de compreender o que é verdadeiramente um corpo atual e que forma deve assumir⁸⁶. Desse modo, talvez seja um corpo em excesso, uma dança excessiva, saturada de movimento que transborda sempre no sentido de procurar outras formas. Impede-se de seguir uma estratégia de simplicidade como Banes descreveu relativamente a Lucinda Childs ou Deborah Hay mas uma estratégia de máxima complicação como acontecia com Yvonne Rainer em “Trio A”, Paxton nos seus solos improvisado ou Dunn no seu “Gestures in Red”. Nestes últimos a complexidade é uma dança do desaparecimento que abre imediatamente espaço para o aparecimento de outros gestos e de outros movimentos. Do corpo invadem o exterior e do exterior invadem o corpo. Movimento que se propaga, que se expande e choca de frente com a rotina num embate contra a parede de todos os dias que só pode ser renovada através das brechas de Nancy Stark Smith, das rachaduras de Lepecki cujo bom senso do movimento é aquele que é total, desenquadrado, que vai sempre para além daquilo que julgamos ser. Deste modo o “movimento que importa” (Lepecki, 2012, p.55) articulado num devir coreopolítico, possivelmente é algo que pela sua natureza é sempre variável. Identificá-lo e implementá-lo num determinado momento é apenas e sempre uma resposta ao mesmo momento. Será fazer do bailarino um coveiro⁸⁷ cujo movimento que importa surge de uma necessidade de contrapor um conjunto de outros movimentos que perderam a sua potência por via da sua imutabilidade e que refletem apenas a concepção de chão liso avançada por Lepecki. Por outro lado o chão sempre movente da história é um chão em situação, é um chão que interpela a reorientação permanente dos corpos e dos seus movimentos. Por isso a improvisação em dança é a ferramenta que melhor se adequa a esta constante indeterminação considerando que “involves literally giving shape to oneself by deciding how to move in relation to an unsteady landscape” (Goldman, 2010, p.5). Assim, se nos permitirmos dizer que “o corpo é o filho dependente do espaço” (Tavares, 2018, p.106) chegamos a um corpo em permanente situação. Um corpo em projeto num espaço em projeto, linhas comuns, mais interdependentes que dependentes e que mantêm sempre o aberto em aberto.

⁸⁶ Atual é o que uma ação necessária determina que seja atual? Um momento dispõe sempre de várias ações necessárias. Resta saber se o corpo age na medida do que já sabe ou se age de modo absolutamente novo.

⁸⁷ “Pergunta: o que é a dança que já não se deve dançar?/ É ajuizar os movimentos, cada movimento, como imortal./ O que é o bom corpo, o que dança bem? O que é o dançarino?/ É o COVEIRO! É o COVEIRO!” (Tavares, 2018, p.96)

Considerações Intermédias: Corpo de SIMO

Este capítulo completa uma trilogia onde se incluíram os temas espaço e dinheiro. No entanto, no âmbito desta tese, o mais importante era justificar a sua utilização na performance SIMO e perceber o que têm em comum e como dialogam entre si. O que se verifica é que apesar das suas diferentes naturezas, corpo, espaço e dinheiro estão em permanente situação e nessa medida todos são várias coisas em simultâneo. As formas que assumem serão sempre temporárias e ajustadas a um momento histórico e a um lugar. Isto implica observar que não se cristalizam enquanto conceito absolutos mas constituem-se como propostas abertas que garantem a sua condição de permanente de projecto. Nessa medida Mike Featherstone (2010) inspirando-se em Bergson diz que “bodies should also be seen as more processual, indeterminate and multiple. Bodies are not stable, pre-formed entities, they are always extending beyond themselves, and bodies can be seen as ‘centres of indetermination’” (p.205). Chegar à realização desta qualidade fundamental tem uma importância bastante relevante. Dizer que qualquer coisa é um processo ou um projeto sublinhando o seu inacabamento é apelar a um sentido de agência que permite dar seguimento ao que ainda não se completou (e possivelmente nunca se vai completar) decidindo o que deve ser à medida que se avança. O inacabado não precisa de ser acabado mas pede para que seja continuado. Corpo, espaço e dinheiro manterão o seu processo de evolução mas não de forma compartimentada. Todos são interdependentes na medida em que a forma de um influencia a forma de outro, em que o projeto de um influencia o projeto de outro. Aquilo que queremos que o dinheiro seja terá um efeito sobre os nossos corpos e sobre os nossos espaços. Podemos reformular a frase anterior apenas trocando os seus elementos fundamentais. Assim também é possível dizer que aquilo que queremos que os nossos espaços sejam terá um efeito sobre os nossos corpos e no dinheiro. Ou ainda, para retomar o tema deste capítulo, que aquilo que queremos que os nossos corpos sejam terá um efeito sobre os nossos espaços e no dinheiro. Embora saibamos que o dinheiro nesta relação a três tem uma posição dominante (ou pelo menos achamos que tem, o que acaba por ser a mesma coisa) corpo e espaço na sua condição de projecto também podem e devem ajudar a decidir o modo em que a mais elementar e fundamental condição de existir expandem o seu sentido. Assim talvez seja mais simples e mais importante mantermo-nos mais próximos dos nossos corpos e decidir o que queremos que sejam juntamente com os nossos espaços sendo esse o processo de

SIMO. Em simultâneo, teremos sempre que partir do princípio que um corpo enquanto projecto pode sempre continuar a ser imaginado, é um corpo que assenta no futuro e assim será sempre um corpo político com capacidade para modificar aquilo para que estende a sua energia. Podemos assim acrescentar ao que Bergson já disse onde para além do corpo ser um centro de indeterminação é também um centro de imaginação. Se decidirmos que não queremos um corpo simplificado o dinheiro não poderá refletir essa simplificação capturando apenas a sua propensão para a acção. Se, como já vimos, existe uma tendência prevalente na economia para a abstracização, os nossos corpos serão sempre um elemento a simplificar para que melhor encaixe nos elegantes modelos matemáticos. O que é capturado é apenas o seu movimento superficial e assim o dinheiro passa a ser também a representação desse movimento enquanto pura acção paradoxalmente atuando sobre o nosso movimento num ciclo sem fim. Aquilo que poderia ser apenas uma construção abstrata tem um efeito direto na realidade e assim, a simplificação idealizada dos nossos movimentos passam a ser os nossos movimentos. Mas isso só acontece porque a nossa relação com o dinheiro assume a ilusão de que é algo autónomo à nossa vontade e que atua numa espécie de dimensão paralela. Abdicamos da nossa agência deixando que o dinheiro capture o nosso movimento substituindo-o pela sua idealização de movimento. No entanto, quando sabemos que a sua condição essencial é a de um projecto do qual podemos participar, a nossa agência liberta-se e nesse momento podemos retomar a história do nosso corpo que é a da sua imensa complexidade. Quando a assumpção dos nossos corpos é a da sua complexidade os seus movimentos serão igualmente movimentos complexos que apenas podem contribuir para que uma ferramenta como o dinheiro seja a sua representação. Aqui começaremos a ter uma verdadeira sinergia onde corpo, dinheiro, espaço evoluem em conjunto, propondo e influenciado a direção de cada um em relação a todos e de todos em relação a cada um. Parece que só desta maneira é possível deixarmos de executar as coreografias pré definidas e empobrecidas descritas por Lepecki para sermos os criadores das nossas próprias coreografias. Que estas podem ser tudo o que quisermos porque “há tudo ainda a ser visto, sim; há tudo ainda a ser percebido, sim; tudo ainda a ser dançado” (Lepecki, 2012, p.57). Ao começarmos a atender à importância e ao trabalho dos corpos e dos espaços no nosso quotidiano e da complexidade dos seus movimentos e formações, poderemos encontrar uma orientação para o que queremos fazer do dinheiro. O corpo da dança contemporânea, referência neste capítulo, é o único que

se propõe enquanto projecto, o qual só é possível se houver uma prática alargada que permita o desenvolvimento do mesmo corpo. Possivelmente, uma prática de liberdade como descreve Danielle Goldman no seu livro, *I Want to be Ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom*, referindo-se a Michel Foucault. Uma prática que não se esgota no tempo mas é um processo contínuo, nunca concluído e sempre em evolução que não permite que os corpos e os seus movimentos cristalizem mas que se projectem para um futuro onde podem ser outra coisa idealmente melhor, seja lá o que isso for. Será sempre, quer queiramos quer não, um projecto político porque implica sempre uma confrontação daquilo que são os nossos corpos num determinado contexto cultural e político e o seu permanente potencial de ser outras coisas e de explorar e agir outras intensidades. Será sempre um pensar para onde queremos ir, como queremos ir e que movimentos nos permitem um qualquer lá chegar. A dança contemporânea é exímia na procura desses outros lugares onde os corpos se reconfiguram para aceder a outras experiências que vão para além daquelas que os organizam e o tornam organismo. Tal como Ravn (2017) afirma “the artistic domain of dance is also characterised by the practitioners’ ability to challenge, break and confront habitual ways of conceiving themselves, sensing and being with others and the environment” (p.60). Fazendo uso das suas múltiplas ferramentas cada vez mais ramificadas e sofisticadas, a dança contemporânea está em busca constante do “Silly Walk”, da possibilidade de desorganizar o corpo para voltar a organizá-lo de outra maneira, de ir para além de todos os estratos que constituem o corpo para conseguir chegar às suas múltiplas intensidades e assim às suas multiplicidades. Mas esta é uma prática do quotidiano feita um pouco cada dia onde por vezes é apenas rotina, onde outras vezes temos pequenos vislumbres de uma outra coisa e outras ainda, muito raras, onde acontece algo de extraordinário. Como já foi referido, não deixa de ser um projecto orientado para o futuro e nessa medida político e por isso será essencial não perdermos a noção de que podemos estar permanentemente a crescer e que desse modo estarmos inacabados é a condição essencial que abre as possibilidades do nosso agenciamento. Estar em projecto é estar em construção e nessa medida corpo, espaço e dinheiro têm condições para se desenvolver em conjunto e não separadamente onde o mais importante é a sinergia entre as três. Se a nossa vida física e emocional for rica, possivelmente o dinheiro será o reflexo dessa riqueza tendo o potencial para expandi-la não podendo escapar ao facto de ser, no limite, a representação da nossa vida interior.

Entender que o dinheiro faz parte dessa multiplicidade que são os nossas vidas, os nossos espaços e os nossos corpos altera completamente a percepção que temos sobre o mesmo porque percebemos que de muitas maneiras é completamente inseparável de quem somos. Na verdade confundem-se e abrem um conjunto infinito de novas possibilidades. Quando a nossa vida interior vem à superfície e continua a participar da vida não está separada da substância monetária, não se constitui autonomamente mas projeta-se directamente para ela usando-a, como qualquer outra ferramenta, enquanto extensão de si própria. Deste modo mais do que procurar essa vida interior do dinheiro atribuindo-lhe uma vitalidade intrínseca, este projecto vai à procura das percepções individuais que insuflam o dinheiro com o que ele seja. Porque finalmente, constitui-se enquanto 7 biliões de percepções, todas elas com experiências diferentes. Todas elas participam para construir uma ideia do dinheiro. Sendo a participação o efeito da agência que todas coisas em processo solicitam, a sua utilização confirma o carácter inacabado do dinheiro que como já vimos torna possível a formulação de todas as questões. Estas circulam e procuram respostas. O próximo capítulo será a descrição do tema e do processo.

4º Capítulo: Participação em SIMO

Figuras 6 e 7

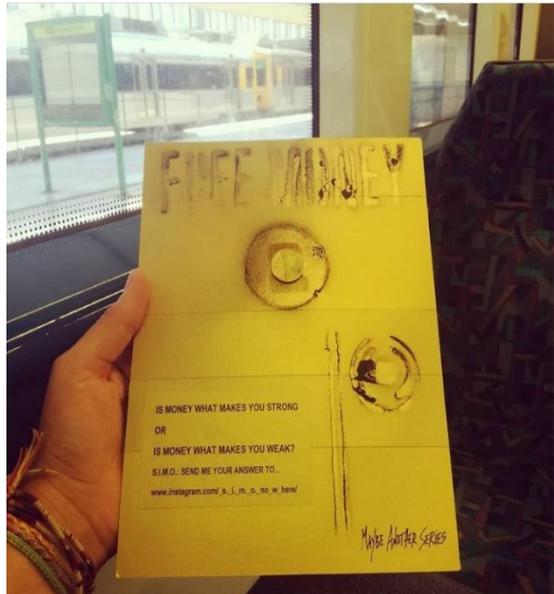
Participação walk_with_yas e Participação walk_with_yas traduzido



walk_with_yas
Comboio Linha de Cascais

IS MONEY WHAT MAKES YOU STRONG
OR
IS MONEY WHAT MAKES YOU WEAK?
S.I.M.O., SEND ME YOUR ANSWER TO...
www.instagram.com/_s_i_m_o_no_w_here/

Maybe Another Series



walk_with_yas
Comboio Linha de Cascais

IS MONEY WHAT MAKES YOU STRONG
OR
IS MONEY WHAT MAKES YOU WEAK?
S.I.M.O., SEND ME YOUR ANSWER TO...
www.instagram.com/_s_i_m_o_no_w_here/

Maybe Another Series

Gostos: novissimo.pt e outras pessoas
walk_with_yas Free doubts on street.
What would you answer to @_s_i_m_o_no_w_here ?
توی قطار این کارت رو روی صندلی گذاشته بود که یک نفر پیدا کنه و به سوالش جواب بده.
سوال اینه: پول شما قوی تر می‌کنه یا ضعیف تر؟ نظر شما چیه؟
من از صبح با چیزهای متفاوت و دلنشین روبرو شدم؛ تولد مادرم بود 😊
یه پیام امیدوار کننده دریافت کردم 😊
و حالا این کارت که می‌تونه تا مدتی فکرم رو مشغول سوالش کنه. 😊
الانم دارم میرم یه جای قشنگ رو ببینم 😊

Gostos: novissimo.pt e outras pessoas
walk_with_yas Dúvidas grátis na rua. O que responderias @_s_i_m_o_no_w_here? No comboio ele colocou este cartão na cadeira para encontrar alguém e responder à sua pergunta. A pergunta é: O dinheiro te torna mais forte ou mais fraco? O que você acha? Encontrei coisas diferentes e doces desde manhã: era o aniversário da minha mãe 😊 Recebi uma mensagem promissora 😊 e agora este cartão pode manter a minha mente ocupada por um tempo. 😊 Vou ver um lugar lindo agora 😊

Com o advento do digital assistimos a uma rápida deslocalização e atomização da arte que deixou de ser um exclusivo das instituições especializadas. A sua função de mediadora da visibilidade dos artistas foi em parte substituída ou transferida para plataformas tecnológicas que, sem substituírem as galerias e os museus, se tornaram definitivamente uma alternativa. A internet enquanto rede que permite uma hiperconectividade tornou-se naturalmente um espaço de exposição, divulgação e relação que disponibilizou aos artistas novas ferramentas e um novo alcance. Com o surgimento das redes sociais, a chamada WEB 2.0, a qualidade do alcance e da relação determinaram por sua vez um conceito de público mais alargado e potencialmente mais interativo, no entanto, simultaneamente mais disperso e desterritorializado tal como a arte de que são espectadores. A sua presença, enquanto entidade física, deixou de ser necessária e o que se constitui como a arte e público desmaterializou-se. A performatividade de um objeto artístico passou a ter a possibilidade de ser constituída num lugar que não exige uma coexistência da sua matéria física o que significa que um acontecimento pode ser sempre mais amplo do que um fenómeno local. Assim, os media digitais, para além de alterarem as audiências pós modernas, garantindo-lhes um modo mais autónomo de acesso a conteúdos, alteraram também o modo como a arte chega ao público sendo desse modo também produzida em função destas novas possibilidades de mediação. Uma arte que se organiza em função de uma rede cada vez mais interligada e cada vez mais vasta. Assim, quando, em Janeiro de 2017, a página de SIMO foi criada no Instagram existia uma expectativa indefinida mas algo otimista relativamente ao potencial de participação que o seu alcance enquanto rede social fazia intuir. Com o avançar do processo e à medida que os conteúdos na forma de “free money cards” se começaram a multiplicar no “feed” foi-se tornando cada vez mais evidente que o envolvimento do público seria sempre residual. Esta dinâmica de participação não se circunscreve à natureza das publicações mas está também relacionada com a arquitetura da plataforma. Desde a sua criação a 6 de Outubro de 2010 que tem vindo continuamente a evoluir, uma tendência que se deverá manter considerando que a época do digital exige uma atualização constante e como consequência traz consigo uma necessidade permanente de adaptação por parte do utilizador. Uma das alterações mais significativas foi verificada na reconfiguração do funcionamento do “feed” que produziu uma outra maneira de difundir as publicações quando de cronológico passou a ser algorítmico. Também os hHashtag, enquanto

funcionalidade essencial para distribuir as publicações pela rede, fizeram uma transição de possibilidade de utilização ilimitada para uma utilização circunscrita a 30 “tags”. Estas alterações trazem consigo uma consequência fundamental a qual tem algum impacto nos processos de SIMO: as publicações têm uma difusão mais reduzida. Os utilizadores que menos beneficiam com estas alterações são aqueles que dependem das características de difusão da plataforma de que são exemplo os artistas e o seu trabalho. Deste modo, escrever sobre SIMO no Instagram implica fazer referência a ambos em simultâneo e à sua evolução em paralelo. Como é evidente, a performance está dependente das ferramentas que o Instagram tem para oferecer o que determina uma relação de causa-efeito sempre que acontece uma mudança. Se o Instagram muda de estratégia⁸⁸ a performance tem que mudar de tática o que não significa que esta última seja assumida no sentido de uma resistência mas, em vez disso, uma desistência, algo que será explicado com mais pormenor durante o desenvolvimento deste capítulo. Considerando que o projeto adotou dois modos de participação distintos foi possível contornar as contingências relacionadas com as mudanças na plataforma. Assim, a organização deste capítulo é baseada nos dois tipos de abordagem definidos para estimular a participação: utilização do espaço digital e utilização do espaço público. Globalmente a estratégia passa por separar as respostas dadas às publicações feitas diretamente no Instagram das respostas aos cartões colocados em espaços públicos considerando que têm naturezas distintas. O objetivo não é fazer exclusivamente uma discussão destes resultados mas fundamentalmente uma avaliação das práticas desenvolvidas para ir ao encontro do público. Isto implica conhecer com maior grau de profundidade o que é o Instagram enquanto rede social, quais são as suas ferramentas e de que modo é que SIMO, considerando as suas características e opções particulares para se constituir enquanto performance tentou e continua a tentar aproveitar o que tem para oferecer. Posteriormente é feita uma descrição das respostas obtidas até ao momento em que são consideradas as publicações feitas diretamente da plataforma onde proponho uma divisão das mesmas em correlação com o tempo que levam a definir.

⁸⁸ Estratégia e tática são usados do mesmo modo que Michel DeCerteau os desenvolveu e que são explicados por Manovich (2008): “De Certeau makes a distinction between the “strategies” used by institutions and power structures and the “tactics” used by modern subjects in their everyday lives. Tactics are ways in which individuals negotiate strategies that were set for them. For instance, to take one example discussed by de Certeau, a city’s layout, signage, driving and parking rules, and official maps are strategies created by the government and corporations. The ways an individual moves through the city – taking shortcuts, wandering aimlessly, or navigating favorite routes – are tactics” (p.71)

Assim temos, numa hierarquia organizada em 5 tipos de resposta que se desdobram da mais rápida para a mais demorada ou seja, respostas por Likes, respostas por Emojis, Comentários e Respostas Diretas. Este constitui-se apenas como um modo possível de estruturar os materiais e que serve como indicador não só da quantidade das respostas mas também da qualidade das respostas. A participação feita a partir dos Free Money Cards colocados no espaço público e a utilização dominante da funcionalidade “Instagram Direct” é o aspeto seguinte a ser tratado onde são analisadas as opções dos participantes e as respostas obtidas. Neste processo é incluída uma discussão, ainda que superficial, relativa aos pontos de contacto e contrastes entre a performance e rede social considerando os objetivos de ambas e suas respectivas dinâmicas sendo o foco principal a sua relação com o tempo. Identificar o que as distingue e o que as aproxima poderá permitir perceber a relação com o público e a sua motivação para fazer parte da performance. Em linha com esta análise será desenvolvido um argumento para situar todo universo participativo de SIMO no campo da dádiva onde se dará destaque ao trabalho de Marcel Mauss e Lewis Hyde. Esta exposição será seguida de uma breve contextualização histórica da arte participativa de modo a localizar as características fundamentais das estratégias de participação em SIMO relacionando-as com o tema que foi desenvolvido no início desta tese. Terminaremos com algumas considerações que terão como função principal fazer um resumo de todo o capítulo.

SIMO no Instagram

Os free money cards são o objeto mais representado na conta de Instagram, multiplicado em várias perguntas que começam sempre da mesma forma: Is money...? Este é o momento da performance em que é pedida diretamente a participação do público onde existem duas estratégias que têm sempre a mesma finalidade: obter respostas a questões relacionadas com dinheiro utilizando o Instagram como medium. A primeira estratégia passa por lançar os cartões no espaço público, os quais, tendo a morada da conta, permitem estabelecer contacto para quem queira responder. A segunda estratégia passa por fazer publicações dos Free Money Cards na conta de instagram antes de serem lançados no espaço público. As respostas têm assumido várias formas mas não têm sido em grande quantidade. No entanto, a interação que existiu e continua a existir deixa sempre em aberto o potencial de uma participação mais representativa.

A conta de instagram de SIMO é um reflexo da sua construção enquanto performance. A fotografia de perfil é uma imagem do flyer e o nome da conta é

_s._i._m._o._no_w_here. A descrição do mesmo perfil foi feita da seguinte maneira:

“I invite you to share your opinions, thoughts, feelings, doubts, choices on any posted card that you like. Move with the questions if they move you.”

Com este convite o âmbito da página fica definido, onde a performance procura estabelecer relação com um público necessariamente alargado e heterogéneo.

Criado em 2010, o Instagram é um dispositivo com uma utilização crescente e enquadra-se no conjunto de redes sociais que formam a chamada Web 2.0, onde se incluem também o Facebook, Youtube, Twitter, Tik Tok ou Wikipédia, apenas para nomear alguns.

“Social media are often discussed today in relation to Web 2.0, a term coined by Tim O’Reilly in 2004. Web 2.0 refers to a number of technical, economic, and social developments: besides social media, other important related concepts are user-generated content, network as platform, folksonomy, syndication, and mass collaboration.” (Manovich, 2008, p.67)

A performance, ao ser colocada numa plataforma como o Instagram beneficia das características referidas por Manovich que permitem cada um à sua maneira, dar visibilidade ao seu trabalho e permitir que se continue a desenvolver. Por razões óbvias a mais relevante é sua configuração feita à medida dos conteúdos do utilizador. “Social media platforms give users unlimited storage and plenty of tools to organize, promote, and broadcast their thoughts, opinions, behavior, and media to others” (Ibidem p.74). A performance aproveita um espaço digital que foi construído para ser customizado através de publicações que podem ser vistas por uma rede alargada de outros utilizadores. Segundo Manovich, o número de utilizadores subiu de 30 milhões em 2012 para 300 milhões no final de 2014. No ano seguinte os números voltaram a aumentar chegando aos 400 milhões de utilizadores, 75% dos quais fora dos E.U.A., onde o Instagram foi criado, o que mostra que se tornou num fenómeno global quase instantaneamente. Manovich ainda refere que este sucesso também pode ser explicado pelo facto de ser uma aplicação desenvolvida para “iphones” criando uma alternativa mais acessível às plataformas para “desktop” como o Flickr e aproveitando o

crescimento exponencial de um mercado que procura cada vez mais uma tecnologia como o referido “iphone”. Numa estimativa feita pela Erikson, em 2021 esperava-se que o número de subscrições feitas para o smartphone cresça até a um espantoso número de 6,4 biliões, 70% da população total do planeta. Numa nota pessoal posso reforçar esta estimativa dizendo que a única razão que justificou adquirir um “iphone” se deveu à utilização do Instagram como plataforma para os cartões. De qualquer modo seria sempre uma questão de tempo, independentemente da razão, tornar-me um utilizador.⁸⁹ Os números da Erikson parecem assim ser uma aproximação inevitável à realidade, para onde todos seremos arrastados por razões diferentes até chegar o momento em que apontar aos gráficos e às previsões será uma tarefa sem sentido perante uma tecnologia completamente incorporada nos hábitos do planeta. De qualquer modo, estes são dados importantes na medida em que permitem, pelo menos em abstrato, considerar que o Instagram enquanto plataforma de partilha de conteúdos reúne condições bastante relevantes para gerar participação. No caso de SIMO, essa participação, por comparação ao número de publicações feitas e na relação com a imensa popularidade da plataforma tem sido residual tal como o número de seguidores. O feed de instagram da performance pode ser incluído naquilo a que se chama o fenómeno “long tail”, um termo criado por Chris Anderson em 2004 e que Manovich (2008) descreve sucintamente:

Yet at the same time we have seen the emergence of the so called long tail phenomenon, which refers to the fact that most of the content available online – including that produced by nonprofessionals – succeeds in finding an audience. These audiences may be tiny but they do exist. (p.68)

Esta passagem de Manovich revela uma outra forma de pensar e interpretar os números reduzidos do *feed* de SIMO embora fazer uma avaliação quantitativa não seja relevante. Interessa apenas sublinhar que a perspetiva não está em fazer a comparação entre os números massivos de utilizadores da plataforma e os números reduzidos da página de SIMO considerando que isso poderá ser um problema. A perspetiva deve ser colocada sobre o facto do sucesso do Instagram permitir à performance angariar uma parte dessa

⁸⁹ De qualquer modo parece existir neste momento um movimento em sentido oposto no sentido de regressar aos antigos telemóveis que servem apenas para fazer chamadas. Sem internet, sem notificações. O que este movimento significa, não é uma discussão para ter aqui, mas é demonstrativo de um excesso a que alguns de nós já sentimos a necessidade de escapar.

audiência, mesmo sendo uma fração infinitesimal do total de utilizadores. De outra forma muitos dos seguidores da página, provavelmente, nunca teriam acesso à mesma. Por isso, não é relevante dizer que a performance tem um número reduzido de audiência, mas que simplesmente tem audiência, a qual sem o Instagram seria praticamente inexistente. Em relação à participação parece não ser possível fazer o mesmo exercício de argumentação uma vez que, como referido no início deste capítulo esta é uma componente desenvolvida de dois modos diferentes. Ainda assim a participação gerada diretamente na plataforma apenas existe porque o Instagram está configurado para permitir essa participação sendo essa uma das principais características da Web 2.0.:

If the web of the 1990s was primarily a publishing medium, in the 2000s has increasingly become a communication medium. Communication between users, including conversations around user-generated content, can take place in a variety of forms besides email, including “posts, comments, reviews, ratings, gestures and tokens, votes, links, badges, video. (Ibidem)

Será preciso, no entanto, acrescentar um detalhe decisivo ao que diz Manovich. Nessa medida é quem Frieling relembra que a comunicação entre utilizadores é feita em tempo real.⁹⁰

O Instagram inclui praticamente todas as características referidas (tanto por Manovich como por Frieling), as quais permitem diferentes tipos de participação às publicações. Esta mudança operada no mundo digital em que é possível comunicar com um número alargado de utilizadores em tempo real e obter retorno aos materiais publicados está no cerne da estratégia de participação delineada pela performance. Embora, como referido anteriormente, o material gerado pelo público seja residual é possível colocar alguma atenção nas respostas dadas. Optou-se por organizar as mesmas em pequenas categorias, ferramentas de comunicação, identificando também as perguntas a que se referem. Assim temos:

- 1) Likes
- 2) Emojis

⁹⁰ “What has changed since the 1960s and 1970s – as was made clear in 1997 by Geert Lovink and Pit Schultz’s Hybrid Workspace project at Documenta 10 – is the fact that our contemporary media society has developed a global network of real-time communication that would once have been impossible to imagine.” (Frieling, 2008, p.14)

- 3) Comentários
- 4) Outros
- 5) Respostas diretas às perguntas

“Like”, o Símbolo da Economia Instagramista

O *gosto*, traduzido para português, ou o curtir, traduzido para português do Brasil, é uma forma de interação possível no Instagram e também a mais utilizada. É comum a outras plataformas como o Facebook e é o modo mais rápido de resposta e possivelmente o mais superficial. Implica apenas um único clique, a ação mais repetida numa rede social onde foram partilhadas em 2015, como referido por Manovich, 80 milhões de imagens diariamente. O fluxo é esmagador para qualquer utilizador o que implica um tempo de atenção reduzido para cada imagem enfatizado por um gesto de scroll que a espaços se detém para focar a mesma atenção apenas por um momento. Este ritual executado todos os dias por um número cada vez mais amplo da população mundial justifica a recorrência do “like”. O excesso de informação motiva respostas rápidas feitas, paradoxalmente, clicando num ícone que simboliza afeto⁹¹. Na relação com a plataforma, a minha experiência como utilizador reflete o mesmo comportamento. A esmagadora maioria das reações às imagens são feitas apenas com um toque certo no coração. Assim, o que quase todas as publicações têm em comum na conta de SIMO é o facto de terem pelo menos um *gosto* havendo apenas uma exceção relativa à publicação “*Is Money a Feeling?*” Neste caso específico é difícil dar significado ao facto da questão ter zero likes. A razão pela qual algumas perguntas são mais populares e outras quase não têm cliques não é compreendida acontecendo muitas vezes contrariarem qualquer expectativa. A publicação mais popular chegou aos 57 gostos e formulava a pergunta “*Is Money Circus and Theater?*” numa tentativa de comentar um acontecimento desportivo de “mixed martial arts” que foi acompanhado globalmente. A explicação óbvia e plausível para o “sucesso” da publicação será exatamente a dimensão massiva do acontecimento e o reflexo que tem na dinâmica dos

⁹¹ Parece ser a maioria das vezes um gesto incongruente porque o tempo do afeto não é o tempo do like, uma vez que o primeiro exige uma história e uma experiência compartilhada. De que modo é que esta confusão não altera o modo com tratamos e interpretamos os nossos afetos, quando a percepção reforçada e permanentemente atualizada, considerando o tempo que passamos nas redes sociais, é a da sua superficialidade e artificialidade. Parece-me que um afeto rápido e automático não é um afeto definido para uma inteligência humana mas para uma inteligência artificial. O afeto rápido e automático não se encontra no domínio da relação mas no domínio da transação.

Hashtag. Considerando, no entanto, o universo do Instagram e a comparação direta com outras publicações que chegam às dezenas de milhar é um somatório bastante reduzido.

#Hashtag

“Hashtag are words or multi-word phrases that categorize content and track topics on Twitter, Facebook, Instagram, Pinterest, and other social media outlets.”

(Liveaboutdotcom, 2022, para.3)

No ato da publicação no Instagram os *#hashtag* são a funcionalidade disponível para todos os utilizadores para que possam expandir o alcance dos seus conteúdos num contacto rizomático que faz em simultâneo a identificação a grupos de pessoas que partilhem os mesmos interesses. Este foi um elemento que na minha inexperiência não compreendi imediatamente. Por essa razão as primeiras publicações não se projetaram tanto quanto podiam uma vez que tinham e têm apenas dois ou três #. Como foi considerado essencial que a página de Instagram contasse a história de uma aprendizagem e da evolução da performance essas publicações não foram retiradas. Será sempre fundamental limitar as alterações ao mínimo possível embora outros utilizadores tenham a prática contrária na medida em que “they may also remove some older photos from their galleries if they do not work in a larger sequence or received few likes” (Manovich, 2017, p.103). Existe assim uma estreita relação entre “hashtag” e os “likes” o que pode determinar a disposição das publicações no “feed”, o seu conteúdo e a sua durabilidade. No entanto os “likes” nunca foram a reação às publicações mais representativa para a performance embora seja a mais comum. Considerando a natureza do projeto em conjunto com o seu modo de apresentação pode-se afirmar que não está dependente de nenhuma descrição quantitativa para ser válido. A escala, os números associados a um vago pressuposto de eficácia não são fundamentais para descrever os resultados de SIMO Este opera no movimento contínuo do processo e dessa forma não se contém numa possível conclusão mas no efeito do seu impacto simbólico, uma ideia reforçada em Suzanne Lacey (2019):

É possível que a arte pública baseada na ideia de processo atinja a sua dimensão mais poderosa quando, de forma semelhante ao que acontece com a maioria das formas artísticas visuais, opere simbolicamente. A relação entre efeitos

demonstráveis e o impacto de uma metáfora devem ser confrontados todas as vezes que esta obra tenciona funcionar simultaneamente dentro de tradições sociais e estéticas. (p.41)

A tensão que Lacy refere entre “efeitos demonstráveis e o impacto de uma metáfora” no exemplo de SIMO cedem à força da metáfora. Será razoável imaginar que as respostas, fazendo parte da categoria dos efeitos demonstráveis das publicações, são mais reduzidas por comparação à imagem difundida dos cartões que remetem para diferentes maneiras de abordar o dinheiro simbolicamente. Poderá especular-se que haverá sempre um maior número de pessoas que vê as publicações do que aquelas que respondem. O impacto da metáfora, sempre parcialmente desconhecido é a sua capacidade de circulação e a sua difusão de caráter mais subterrâneo que são demonstrativas de uma *prática fraca*, termo utilizado por Teresa Cruz e que desenvolveremos mais à frente. A metáfora nunca deixa de estar presente embora não adquira contornos visíveis na forma de uma qualquer interação. Poderá deste modo dizer-se que a eficácia está no processo de construção e divulgação das perguntas e não na demonstração de um resultado que remete para uma ideia de fechamento e conclusão⁹². Elaborar esta performance a partir uma ideia de sucesso e eficácia é um constructo estéril uma vez que não são facilmente representáveis e por isso não podem ser associados a uma obra que vai encontrando a sua definição em modo de percurso. O mais importante é que seja um ato contínuo de colocação de coisas do mundo para depois observar como é que são recebidas⁹³, refletindo sempre a sua componente experimental. Os efeitos que SIMO poderá ter ao nível da sua dimensão e da sua capacidade de mobilização são apenas mensuráveis em simultâneo com a sua permanente atualização, sendo possível definir uma premissa simples: quanto mais tempo permanecer no mundo a fazer e a difundir os seus objetos mais relações se estabelecerão. Deste modo medir e tentar colocar números nas coisas para que pareçam mais impressionantes tem sempre algo de redutor. Até porque a arte participativa é guiada por outras premissas que não o de uma suposta eficácia como nos diz Frieling:

⁹² Ou seja, SIMO enquadra-se na designação de obra aberta.

⁹³ George Brecht (como citado por Pellico, 2008, *The Art of Participation from 1950 to Now*, p.86) descreve a simplicidade subjacente ao modo como representa a sua relação com o público quando em interação com os seus “*event cards*”: “It’s just to see what happens when things come together”, he noted. “The search comes into the making of them, and once they’re made, the research continues in the process of discovering how people interact with them; how I interact with them.”

It is a beautiful and sometimes irritating moment when we come to understand that a participatory event cannot “fail” in the traditional sense. Participatory art is an open invitation: the viewers’ refusal to participate, or the participation of only a small number of people, counts as much as total physical engagement. (Frieling, 2008, p.13)

Existem assim outras escalas, outras bússolas, outros nortes que nada medem mas que também orientam. Como já foi referido anteriormente o projeto SIMO sustenta-se na sua potência simbólica, na tentativa de abrir a discussão à volta de outro símbolo: o dinheiro. Uma ficção construída para tentar compreender outra ficção⁹⁴ através de testemunhos que por mais reduzidos que sejam em número serão sempre os mais importantes e os mais relevantes exatamente porque são o resultado de uma interação que só poderia ter acontecido na relação com a performance e que por sua vez também a constrói. “Resulta interessante atermo-nos não simplesmente à composição ou à identidade da audiência, mas também até que ponto a participação dessa audiência forma e informa a obra – como funciona enquanto parte integral na estrutura da obra.” (Lacy, 2019, p.34). Fazer esta análise também implica descrever as relações e as potenciais relações como constituídas em percurso e não como um fim garantindo assim a sua permanente permeabilidade. Isto quer dizer que todas as publicações feitas, independentemente da sua data mantêm indefinidamente o seu potencial de interação e que todos os contactos e comentários às publicações que já aconteceram não se esgotam numa conversa. Esta, em princípio, pode ser sempre retomada no ponto onde foi deixada, enquadrando-se no conceito de Isidore Isou de arte super temporal e que é possibilitado por uma infraestrutura como a web, especificamente o Instagram: “however, web infrastructure and software allow these conversations to be distributed in space and time – people can respond to one another regardless of their respective locations, and the conversation can, in theory, go on forever” (Manovich, 2008, p.76). Por sua vez, novos contactos com novos participantes são sempre uma possibilidade no

⁹⁴ É possível que para compreender a ficção do dinheiro seja preciso introduzi-la noutra ficção. Num contexto cujas qualidades intrínsecas têm o potencial de revelar a sua complexidade. Uma ficção colocada na realidade será sempre uma expressão parcial daquilo que a mesma realidade representa. Será sempre uma ficção editada para encaixar numa realidade que por sua vez é também uma ficção editada. Mas se “ não existe um mundo real que fosse o lado de fora da arte” (Ranciére, 2010, p.112) então o dinheiro, como todas as coisas, pode facilmente circular entre duas realidades. Entre duas ficções.

limiar de acontecer. Assim, a performance desdobra-se num tempo expandido abrindo o potencial para uma maior participação. Organizar, neste caso, uma obra sustentada num pressuposto de prazo e sucesso remete para a expectativa de um resultado criando o risco de impedir que a obra seja o que pode ser de modo a encaixar num formato pré-definido. No Instagram, tal como Manovich referiu, essa ideia de sucesso é facilmente convertida em número de “likes” e se as publicações não correspondem a essa expectativa podem ser retiradas do “feed”. No caso de SIMO o seu percurso deve permanecer visível e não estar dependente de uma economia de “likes” ou qualquer outra economia Instagramista que altere os seus conteúdos e o modo como são apresentados. Devo reconhecer que é muito fácil ser influenciado e envolvido por essa economia, a qual, sendo totalmente assumida por muitos dos seus utilizadores no uso de “#likeforlike” e “#followforfollow”, na grande maioria das interações o comportamento de “reciprocidade” é mais subtil e talvez subentendido. Os ahstags referidos, na sua evidência declarada, subvertem as intenções que deveriam caracterizar os gestos de *gostar* e de *seguir* pelo facto de frequentemente estarem dependentes de uma negociação. O seu carácter expressivo de uma preferência autêntica e de uma escolha autónoma aparece muitas vezes enfraquecido pela presença em ruído de fundo de uma expectativa de compensação. Kari Paul descreve este fenómeno num artigo de opinião titulado “Does the ‘like’ Mean Anything Anymore?” através das estratégias de Laura Hajjek para promover a sua página de Instagram enquanto música e atriz e o modo como o sucesso desse esforço revelou uma realidade superficial.

But in the past year or so, she’s found herself putting less effort into bolstering ‘likes’, after seeing a major shift in what she calls the “‘like’ exchange rate”. Many users, especially younger fans of hers, scroll through their feeds liking nearly every post. With many people handing out likes indiscriminately, or in hopes of receiving likes back, she as seen more engagement but it doesn’t feel genuine. “The value of a ‘like’ is definitely decreasing – there is less thought involved,” she said. “Nowadays, a ‘like’ says more ‘information received’ or ‘I saw this’ than ‘I like this.’ I’ve been getting more likes on Instagram, but it

seems like the pool of people is larger and they are liking posts more, not that they actually like me or my work. (Intelligencer, 2016, para.2)

Assim, partindo do princípio que a expressão de uma preferência pode estar enviesada por um mercado interno formado pelos utilizadores a solução passa por não permitir que tenha um efeito demasiado efectivo no feed da performance. Como referido por Hajjek um like, muitas vezes, não está diretamente relacionado com a apreciação da publicação. Tornou-se numa espécie de ação reflexa que tem como subjacente a intenção de receber likes de volta. As publicações são olhadas superficialmente uma vez que servem apenas como mediadoras de um mercado de likes. Deste modo quando Hajjek afirma que “o valor de um like está definitivamente a decrescer”, reflete um entendimento do “like” como sendo uma referência de valor qualitativa. O gostar é um afeto, é uma reação emocional a algo que nos atrai a atenção. Que nos fixa, que nos prende. Quando os likes do Instagram são distribuídos indiscriminadamente, sem que as imagens tenham necessariamente um afeto sobre quem as vê deixa de exprimir um sentido de preferência genuíno para ser apenas uma unidade de conta, um meio de troca, uma referência de valor, um modo de pagamento. Soa familiar? Como é que algo aparentemente inofensivo como um ícone de um coração adotou as características que os economistas usam para definir dinheiro? Estará relacionado com uma estratégia de mercado mais cerrada da plataforma ou com algo menos localizado? Estaremos de tal forma rotinados a um estilo de relação económica que a mesma contamina todas as interações, até aquelas potencialmente desinteressadas? Talvez Zygmunt Bauman (2007) possa dar algumas pistas a estes problemas quando diz que “os contactos humanos, à semelhança das aquisições feitas nos supermercados, são estabelecidos e descartados com a mesma facilidade, motivados e sustentados por não mais do que uma atenção e um desejo instáveis” (p.141). As redes sociais apenas vieram acrescentar a esta instabilidade. A componente mais interessante dos problemas colocados pode ser identificada numa economia de likes que não procura necessariamente um retorno financeiro mas apenas o retorno do mesmo like, como referido por Hajjek. Este fenómeno tem contornos assumidamente mais absurdos. Gostar mais para obter mais gostos. O volume de gostos redundava numa métrica que cumpre apenas a função de apaziguar uma necessidade de validação. Validação instantânea, que em muitos casos nada fez para ser merecida e que tem o potencial de imprimir nos utilizadores, a grande

maioria jovens, a ideia de que ser validado é uma negociação e não um compromisso de esforço e dedicação reconhecido pelos outros. Que será preciso produzir alguma coisa de valor para obter essa validação. E que mesmo fazendo algo extraordinário essa validação nunca é garantida. Mas esta seria outra discussão. O que interessa concretizar é que o valor do “like” está apenas relacionado com uma ideia de volume independentemente da tática assumida para o conseguir. Quanto mais likes forem investidos, em princípio mais likes vão ser recebidos, premissas de um contracto tácito que se estabelece entre os utilizadores. Desse modo qualquer utilizador demite-se de uma escolha, de uma preferência e de um afeto. O que capta a sua atenção não é a possibilidade de relação com algo que possa considerar especial e que o motive a agir sobre a sua emoção. Não interessa do que se gosta, gosta-se apenas em grandes quantidades. E assim preferindo tudo, não se prefere nada e por isso nada interessa e tem um valor intrínseco. Frieling referindo-se à “media art” diz que “no true interaction is possible when one must select from a predefined set of options.” (Frieling, 2008, p.35) O “like” no instagram é uma dessas opções pré-definidas que como já vimos não conduzem a verdadeira participação mas a uma economia que para quem não a conheça apenas podem gerar múltiplos equívocos.

Existe ainda uma outra questão que alterou esta relação com os likes. Na sua evolução enquanto plataforma o Instagram mudou o sistema de apresentação das publicações. Passou de um esquema de feed cronológico para um esquema de feed algorítmico. Isto quer dizer que as publicações das contas que com que um utilizador mais interage são as que atingem imediatamente o topo do feed. Todas as outras podem surgir horas ou dias depois de serem publicadas o que pode até implicar nunca serem vistas.

Considerando assim os likes como não sendo uma referência de valor a partir da qual se possa fazer uma avaliação das publicações, o feed de SIMO deve manter a integridade da sua evolução. Nenhuma alteração é feita em função do número de likes. Se uma publicação recebe um número reduzido de “likes”, tendo este número que ser considerado no universo do feed de SIMO, não é retirada porque faz parte de um processo. As tentativas, as ideias que pareciam boas ideias no momento da publicação e agora são consideradas tentativas, os bons e maus resultados, tudo deve fazer parte de uma narrativa que tem uma evolução orgânica. Esta abordagem evita uma higienização que possa fazer desaparecer aquilo que se aproxima a um carácter, uma personalidade,

uma identidade. De qualquer modo, o que a performance procura é uma participação que vá para além do simples “like”. A utilização do “hashtag”, no caso de SIMO, serve o propósito de encontrar pessoas e não utilizadores. Arrisco em fazer esta distinção apenas para reforçar uma qualidade de participação sustentada idealmente no diálogo. Desse modo foram feitas algumas experiências com os “hashtag” de modo a deixa-los cumprir a sua função identificando pessoas que poderiam interagir com as perguntas das publicações.

A Evolução dos “Hashtags” nas Publicações de SIMO

Num processo que foi sempre sofrendo algumas modificações chegou-se a um modelo aproximado no modo de definir os # para cada publicação seguindo quase sempre a mesma ordem:

#art #arte #money #dinheiro #palavras relacionadas especificamente com a pergunta feita em cada cartão #coin #icon #logo #brand (menos comum) #free #freedom #freemoney #artandmoney #participation

Assim o *#com palavras relacionadas especificamente com a pergunta feita em cada cartão* é criadora de variação uma vez que é contingente ao conteúdo de cada publicação. Todas as publicações, considerando a sua diversidade, podem chegar a utilizadores com interesses diametralmente diferentes daquele que é o âmbito do *feed*. Isto quer dizer que utilização de “hashtag” no “feed” de SIMO para além de cumprir a sua função de conectar autores com interesses comuns ao tema central da performance, utiliza palavras-chave que permitem chegar a utilizadores com outro tipo de preferências. De alguma forma, os “hashtag” tornam-se também a expressão da complexidade do tema com o potencial de chegar a todos. Reflete fundamentalmente a possibilidade de ser um tema com interesse intrínseco para todos e cada um e relacionado com todas as coisas. Na formulação deste modelo, o número de likes e participação feita através emojis, comentários e respostas diretas às perguntas aumentou mas foi um crescimento que aconteceu de modo gradual e sempre reduzido.

Ainda no sentido de estender o alcance das publicações foi feita pesquisa que permitisse ter acesso a novas palavras-chave que tivessem uma utilização mais recorrente. No seguimento do processo de pesquisa referido, o formato dos #s das publicações foi reescrito. Os #s mais populares que se enquadravam na publicação e no

contexto do *feed* como #photooftheday #look #picoftheday #style #bestoftheday #photo #comment foram incluídos e utilizados com bastante frequência.

“Hashtag” populares específicos da categoria de Fotografia e Arte: #picture #pictures #artist #instaart #artoftheday #creative #instaartist #color #composition #simple #simplicity #keepitsimple #lessismore. Destes #s apenas alguns foram utilizados e com pouca frequência.

“Hashtag” populares específicos da categoria de Dinheiro: #bills #crisp #benjamin #benjamins #franklin #franklins #bank #payday #hundreds #twentys #fives #ones #100s #20s #greens #instarich #instagood #capital #stacks #stack #bread #paid #success #entrepreneur #business #motivation #wealth #marketing #millionaire #entrepreneurship #grind #startup #rich #ambition #inspiration #hustle #businessman #startuplife #businessowner #luxury #mindset #successquotes #motivated #billionaire #entrepreneurs #follow #motivationalquotes #htfls. Dos #s referidos da categoria de dinheiro, muito poucos foram utilizados e com muito pouca frequência.

A necessidade de fazer uma seleção dos # está relacionada com o facto de haver uma limitação do número de # que podem ser colocados na edição da publicação. Ao ser ultrapassado o limite de 30 os #s não são reconhecidos e a publicação é concretizada com esse espaço em branco. Os “hashtag” nem sempre tiveram esta limitação que foi implementada com o argumento feito em torno de um suposto abuso na sua utilização.⁹⁵ Com a referida alteração de um feed cronológico para um feed algorítmico “that would prioritize ‘the moments you care about’” (Barnhart, 2021, para.8) argumento usado pelo Instagram, os “hashtag” começaram a revelar-se menos eficazes. Esta redução no alcance das publicações teve uma reação generalizada dos utilizadores que obrigaram o Instagram em 2019 a fazer um esclarecimento relativamente ao novo funcionamento do feed. Em 2021 foi constituída pelo Instagram a página “Shedding more light on how Instagram works” que como o título descreve serve a função de explicar em maior detalhe os processos da plataforma.

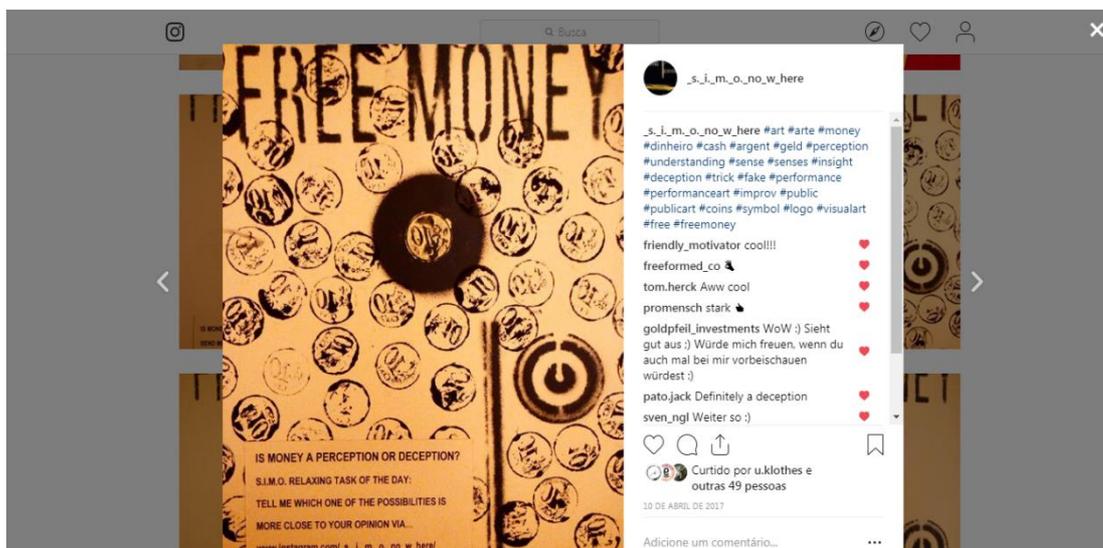
Considerando tudo o que foi descrito anteriormente seguem-se as publicações que obtiveram um número igual ou superior a 50 likes. Esta avaliação quantitativa serve apenas o propósito de demonstrar o quanto o like é irrelevante enquanto modelo de

⁹⁵ A Wikipédia é a fonte de onde deriva esta informação que por sua vez faz uma hiperligação para o sítio do instagram de apoio ao cliente onde essa informação não está disponível. Fica por saber em que consistia o abuso dos “hashtag”.

resposta para a performance. Aparecem apenas enquanto representação de um número o qual se torna mais evidente com a passagem do tempo. Uma vez esquecida a sensação desse reconhecimento fugaz, os “likes” transformam-se rapidamente em estatística. Nada mais resta do que uma quantidade amorfa de cliques difíceis de interpretar porque são apenas uma resposta padrão. Nesta categoria dos 50 likes incluem-se apenas 4 publicações, todas feitas em 2017 ou seja, antes da referida mudança algorítmica do “feed”.

Figura 8

Is money a perception or a deception?



Nota. “Free Money Card” com 51 “likes”. Numa actualização feita a 26 de Novembro de 2022 verificou-se que o número “likes” foi reduzido para 48.

Figura 11

Is money circus and theater?



Nota. “Free Money Card” referente ao combate entre Floyd Mayweather e Conor McGregor com 57 “likes”. Numa actualização feita a 26 de Novembro de 2022 verificou-se que o número “likes” foi reduzido para 49.

Figura 12

Is money a feeling?



Nota. Free money card com 0 “likes”

Emojis

Esta é talvez a segunda forma mais rápida de participação e também a que aparece com mais frequência. Considerando o número alargado de publicações em que esta ferramenta de comunicação foi utilizada e a sua pouca relevância qualitativa enquanto tipo de resposta não tem representatividade na componente participatória da performance. Existe no entanto uma exceção assinalada pelos utilizadores australianos *east9thbrewing*, proprietários de uma cervejaria. Em várias publicações SIMO expressaram as suas respostas com representações diversificadas de emojis de canecas de cerveja. Este é o único caso em que o emoji é considerado enquanto resposta.

Comentários

O que se convencionou como comentário para este trabalho foram as interações curtas usadas na forma verbal, para fazer referência a algo relacionado com a publicação ou à sua produção mas que não se referem especificamente à pergunta formulada. Assim interpelações como “great” ou “awesome” são considerados comentários feitos a algum aspeto do cartão mas que não têm como objetivo responder à pergunta. Esta é a terceira forma mais rápida de resposta e tem praticamente a mesma popularidade dos emojis embora implique um pouco mais de tempo a definir. São respostas genéricas e que não necessitam de muita ponderação e por isso são sempre, por defeito, um dos modos mais comuns na relação com as publicações da performance.

Respostas às Perguntas na Plataforma

Estas, como já foi referido, são em número muito reduzido. As respostas variam num espectro que vai de interação rápida até ao desenvolvimento de uma conversa. O exemplo do que acabo de referir pode ser verificado na comparação da publicação “*Is money the master of your choices?*” onde a única resposta se limitou a um yeah seguido de um 😊, com a publicação “*Is money the meaning of life?*” em que pela primeira vez foi possível estabelecer uma conversa. Nesta última, considerando a extensão e convicção da resposta a uma publicação anterior dada pela mesma pessoa, percebi que havia espaço para alongar a interação. Percebi também que havia um limite à atenção que me podia ser disponibilizada e a terceira pergunta que fiz nessa conversa já não foi respondida. Misshorne80, a autora das respostas referidas anteriormente foi seguidora

da conta durante aproximadamente três anos e respondeu ainda às perguntas “*Is Money Control?*” e “*Is Money Neymar?*”

Outro seguidor, pato.jack, também respondeu a mais de uma pergunta embora de forma mais direta e sintética. Um dos exemplos foi a resposta à pergunta “*Is Money a Perception or a Deception?*”, em que pato.jack simplesmente escreveu: “*definitely a deception*”. As outras perguntas a que respondeu foram “*Is Money a Target?*” que era de resposta múltipla e por isso sintética por natureza, e “*Is Money Consumption?*” A introdução de perguntas com resposta múltipla foi apenas mais uma tática que tinha como objetivo conseguir lidar com as características de interação rápida da plataforma. Refira-se que o resultado não foi melhor do que aquele conseguido com perguntas abertas. Uma outra observação relativa a pato.jack, que não interessa diretamente à performance mas que talvez possa reforçar a ideia de uma rede que se poderá ramificar a partir dos seus elementos mais próximos, está relacionada com o facto de uma relação sua ter começado a seguir a conta antes dele a qual continua a ser uma seguidora. Começou a fazê-lo a partir de uma revista de arte criada por si que já não existe e depois a partir da sua conta pessoal. É fácil especular que provavelmente pato.jack chegou à conta de SIMO através de Ilaria_y. Entretanto, pato.jack deixou de ser seguidor. Os já referidos East9thbrewing são outros dos seguidores da conta. Quatro amigos e sócios que abriram a conta de instagram quase em simultâneo com a de SIMO para promover a sua cervejaria que ainda estava a começar. Neste momento parece ser um caso de sucesso. Continuam a ser seguidores e uma das suas respostas foi dada à publicação “*Is money, money?*” depois da qual era lançada uma sugestão no sentido de especificar a resposta pretendida: *tell me what money is supposed to be*. Os east9thbrewings deixaram um emoji com uma caneca de cerveja. Decidi interpretar a sua participação como uma resposta afirmando que o dinheiro deveria ser cerveja

Figura 13

Is money, money?



Nota. Cartão “Is money, money?” e a resposta dos east9thbrewing

Por outro lado, posso também admitir que pode ser apenas uma reação genérica à pergunta já que houve uma outra pergunta em que se expressaram também com uma caneca de cerveja e ainda outra com quatro canecas de cerveja o que pode significar que estas funcionam como um sistema de pontuação. Nesta ambivalência preciso de ceder ao meu desejo de analisar aquela interação enquanto conteúdo aberto a outras leituras que remeteria para a ideia dos east9thbrewings de que a verdadeira economia teria como moeda a cerveja. No entanto o desejo dos produtores de cerveja australianos está mais perto da realidade do que possivelmente pensam. Existe uma economia baseada na cerveja na tribo mexicana dos Tarahumara que Artaud visitou nos anos 30 nas inacessíveis Ravinas do Cobre em busca da sua sabedoria xamânica. Esta tribo tornou-se conhecida pela sua tranquilidade, longevidade e as longas distâncias que fazem a correr:

Na terra dos Tarahumara, não havia crime, guerra nem assaltos. Não havia corrupção, obesidade, toxicodependência, ganância, violência doméstica, pedofilia, tensão arterial ou emissões de carbono. Não tinham diabetes, depressões, nem sequer velhice: homens de 50 anos conseguiam correr mais que

adolescentes, e bisavôs de 80 anos subiam distâncias de maratona nas montanhas. Os geniais tarahumaras tinham até chegado à economia, criando um sistema financeiro único, baseado no álcool e em actos arbitrários de gentileza: em vez de dinheiro, a sua moeda de troca consistia em favores e grandes baldes de cerveja de milho. (McDougall, 2013, p.22)

O sonho dos east9brewings é uma realidade.

Podemos ainda estabelecer um outro paralelo tendo a cerveja como tema, agora no domínio da arte, destacando a obra de Tom Marioni, *Free Beer (The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art)*. Esta é uma referência da história da arte participativa a partir da qual se poderá fazer também uma aproximação ao que os east9brewings sugerem. Marioni conseguiu monetizar não a cerveja mas o acto de beber cerveja e respectivos dejetos. Um exercício difícil de fazer mas que poderia cumprir uma parte do desejo dos east9brewings: ser pago para beber, fazer lixo e ficar para história como resultado.

O último conjunto de respostas dadas directamente aos cartões colocados na plataforma tiveram como protagonista. Esta respondeu à pergunta “*What is Money or Do I Have Enough Money: Which Question Do You Ask Yourself the Most?*” Para além de ter sido possível estabelecer uma conversa como aconteceu com misshorne80 esta interação foi diferenciada porque pela primeira vez alguém do outro lado também colocou uma pergunta. Esta vinha no seguimento do que estava a ser falado e explorava a ideia do que é que significa ter dinheiro suficiente. Como é que pode ser representado ter dinheiro suficiente. Posso apenas observar que apesar de ter respondido à pergunta senti-me um pouco exposto e por isso limitei-me a dizer coisas simples e inconsequentes. Embora pudesse imaginar e criar empatia com o que é estar do lado de quem responde certificando-me de que cada aproximação seria cuidada e sensível, é diferente quando se inverte a posição. Existe sempre uma hesitação e uma ponderação no que se vai dizer que podem ser exemplo do que acontece com algumas das pessoas que participam do projecto. Esta experiência tornou ainda mais evidente a importância de criar uma atmosfera através das palavras que se usam que conduza a um maior conforto para quem participa. Daí a utilização reiterada do “responde apenas se quiseres/se fizer sentido para ti” que reforça a agência e o controlo de quem está do

outro lado e que não sabe quem está deste lado. De qualquer modo esta foi uma experiência importante e significativa. Cdboil já não é seguidora do projeto. Todas as outras respostas feitas às publicações no Instagram são de outros utilizadores que não são seguidores e cuja participação ficou circunscrita apenas a uma publicação. A exceção é cesarfsdias cujas respostas às perguntas “*Is Money Kryptonite?*” e “*Is Money a Superpower?*” são vagas e genéricas. Cellcynnergynutrition respondeu à pergunta “*Is Money Important to You?*”; Luxurylifestandards respondeu à pergunta “*Is Money Life?*”; Themidosaid respondeu à pergunta “*Is Money Wearing You Out?*” e Angelikahedenstrom respondeu à já referida pergunta “*Is Money the Master of Your Choices?*”

Com esta descrição da participação feita na relação direta com as publicações na plataforma é possível confirmar o seu carácter residual. A pouca adesão às perguntas colocadas no feed de SIMO ficam ainda mais vincadas se considerarmos que as interações para cada publicação no Instagram não têm limite e podem ser feitas em qualquer ponto no tempo numa lógica de participação que tem como paralelo a já referida arte super temporal de Isidore Isou. O instagram enquanto plataforma e SIMO enquanto dispositivo performativo permitem esta abordagem estendida no tempo. No entanto, é muito raro ser feito um comentário ou dada resposta a uma publicação mais antiga. Podemos ainda incluir as intervenções de utilizadores que em nada se relacionavam com a publicação. Neste âmbito incluem-se ofertas para trabalhar a partir de casa, ofertas para fazer mais dinheiro, ofertas para trabalhar no mercado de valores, utilizadores que apenas pretendem promover a sua conta de instagram, comentários aparentemente sem contexto ou sentido.

Considerando o que foi descrito em relação à pouca adesão participativa na plataforma a que se acrescentou a também a já referida mudança do algoritmo optou-se por fazer uma mudança de tática. Esta implicou uma ausência voluntária de “ahstags” nas publicações considerando a sua eficácia residual numa plataforma que tem uma prática de mercado que envolve um investimento monetário da parte dos utilizadores para obterem mais seguidores e mais gostos. Como esta prática não corresponde à da performance optou-se deliberadamente por abdicar dos “ahstags”. Este primeiro movimento conduziu a outros que incluíram visitas muito mais breves e menos assíduas à plataforma. Não há reações a notificações (a não ser em caso de haver uma resposta ao cartões colocados no espaço público) e não se acedem a conteúdos sugeridos. As perdas

de tempo a fazer “scroll” foram minimizadas (cujo facto de ser infinito é uma estratégia de mercado inventada pelo instagram) para ver as publicações de quem se é seguidor (havendo excepções). Neste momento o Instagram é usado para colocar as novas perguntas produzidas e para comunicar com as pessoas que encontram os cartões no espaço público. Deste modo o Instagram Direct começou gradualmente a ser a funcionalidade mais relevante para a performance constituindo-se como o principal espaço onde a participação acontece. No entanto, antes de avançarmos para uma análise da participação no espaço público deixo-vos com um mini manifesto inspirado no Manifesto Canibal dos Dadaístas.

MANIFESTO INSTAGRAMISTA

Hashtags: Nada

Conteúdos sugeridos: Nada

Reagir às notificações: Nada

Fazer scroll: Nada

Publicar as novas perguntas produzidas: Tudo

Comunicar com as pessoas que respondem aos cartões no espaço público: Tudo

Instagram Direct: Tudo, Mesmo Tudo e Mais Nada

“What interests me, rather, is something approaching true interactivity – an opening up to conditions, locations, and participants who contribute actively to the realization of a participatory work.” (Frieling, 2008, p.35)

Quando os cartões são postos a circular nos espaço público esta é a ferramenta utilizada por quem os encontra e decide responder. O comportamento mais comum traduz-se no envio de uma fotografia ou Gif do cartão encontrado para a conta de instagram de SIMO onde ficam registadas. Das pessoas que responderam algumas tornaram-se seguidoras e destas, poucas desistiram. Refiro que se mantêm como seguidoras porque uma das ações mais comuns, pelo menos na página de SIMO, traduz-se num carrossel permanente de perfis que se tornam seguidores apenas durante um curto espaço de tempo. Posso dizer com segurança, embora não tenha registado esse movimento, que já desistiram de seguir a página de SIMO mais pessoas do que aquelas que a seguem neste momento. Não conseguindo explicar a totalidade das motivações à

volta destas alternâncias, algumas resumem-se ao popular e já referido anteriormente #followforfollow ou ao #likeforlike. Outras querem apenas divulgar a sua página e o seu produto. Mesmo sendo ações que não têm uma influência direta na performance são reveladoras de uma certa maneira de utilizar o instagram a que a página de SIMO também é permeável.

O instagram direct é a ferramenta que considero mais interessante e mais reveladora da vontade de participar. Exige todo um processo da parte de quem encontra os cartões. Leram o seu conteúdo, decidiram participar, fotografaram o objeto, abriram o seu instagram, colocaram a morada um pouco difícil de SIMO, enviaram a fotografia e ainda responderam à pergunta. Esta sucessão de ações parece contra intuitiva se mantivermos presente que a relação com uma rede social como o Instagram é permeada pela rapidez da interação. Há uma imensidão de imagens postadas todos os dias facilitadas pela ideia do “on-the-go” só possível porque associada a uma tecnologia com a portabilidade do smartphone. Não há tempo para ver tudo e o que se vê recebe quase sempre uma atenção superficial. Os Free Money Cards não são exceção como comprovam os dados descritos. Enquanto objeto digital ou digitalizado no interior de uma rede social é quase irrelevante. Está sujeito a processos de decisão binária que variam entre gostar e não gostar, participar e ignorar que se resumem a poucos segundos e por isso sempre em ritmo acelerado.

No entanto, aquilo que é uma das principais propriedades da plataforma e o fator de acelerada produção de conteúdos gerados na possibilidade de tirar fotografias “on-the-go”⁹⁶ surge como uma ferramenta com o potencial de ser usada de modo inverso. A componente fundamental da plataforma aproveitada pela performance é o seu foco na relação direta com o mundo real em tempo real. Assim, quando um “free money card” se materializa na realidade e está ao alcance não de um clique mas de um toque, em que se estabelece uma relação, ausente de mediações, com o corpo, o tempo de interação muda. Passa a existir uma presença que ocupa o quotidiano com a sua fisicalidade e interrompe esse fluxo uniforme de acontecimentos medianos. Atravessa-se à frente de todas as rotinas e altera por alguns momentos os seus gestos e seus ritmos⁹⁷. O tempo

⁹⁶ “Instagram, at it’s core, is about seeing and taking photos on-the-go... We do not offer the ability to upload from the web as Instagram is about producing photos on the go, in the real world, in real time” (Systrom como citado por Manovich, 2017, p.12)

⁹⁷ Neste caso são criadas as condições para que o quotidiano do criador também seja interrompido sempre que acontece alguém dar uma resposta. Numa nota mais pessoal, as primeiras respostas foram uma surpresa. O que parecia improvável, realizou-se. Cada resposta recebida por muito simples que fosse parecia e ainda parece um

distende-se para além da urgência de um scroll, de um clique, de um emoji, de um comentário inconsequente. Quem tem vontade de participar desacelera os gestos, modera a sua velocidade e encontra um espaço de reflexão na mesma rede social onde o instante domina, onde o “on-the-go” permeia cada acção.⁹⁸ Um conceito que representa fundamentalmente a permanente ansiedade em agarrar um presente que envelhece também cada vez mais depressa. Atualizamos constantemente onde estamos, o que fazemos, como fazemos, com quem estamos. Atualizar algo significa desatualizar outra coisa, relega-la para o passado, torná-la memória. A crescente velocidade com que atualizamos o presente está na mesma relação com que produzimos passado e esse rasto exponencial de coisas que se acumulam já não é memória, é esquecimento. A obra de Hans Hacke, *News*, de 1969, é um dos exemplos de projeto que refletem sobre esta velocidade com a sua máquina de telex sitiada no museu a imprimir sem parar notícias atrás de notícias. “News does not analyse news content but simply delivers it, spewing out stories upon stories. The sheer volume of paper, growing as a sculpture over time, gives form to the constant cycle of processing and discarding information” (Zimbardo em *The art of participation: 1950 to now*, 2008, p.126). O tempo para refletir é açambarcado pelos acontecimentos e pelas histórias que sucedem sem fim. Não existe intervalo que faça uma configuração do tempo porque só existe acontecimento, excesso de acontecimento. Da mesma forma que o papel marcado por notícias sucessivas se acumula no chão também as imagens se acumulam exponencialmente a um ritmo infinitamente mais acelerado no mundo virtual. Assim, porque não conseguimos abarcar o excesso agora, permanece a amnésia do que fica para trás como se nunca tivesse existido. Na era do digital esta afirmação talvez seja ainda mais verdadeira uma vez que ao contrário do papel de Hans Haacke, o excesso digital não deixa vestígios. Deste modo, se não abrandarmos, o presente será inconfundível com o passado. Andaremos para sempre a correr atrás. E correr atrás do presente é apenas isso, correr atrás, estar atrás, estar permanentemente no passado. Onde o hoje será sempre ontem. Desacelerar,

acontecimento extraordinário. E por isso fiquei logo viciado neste processo com a primeira resposta. O que reconheço agora como verdadeiramente improvável é que estas respostas, por mais que se multipliquem, venham a ser sentidas como rotineiras. Serão sempre acontecimentos extraordinários que me deixarão sempre na expectativa.

⁹⁸ Manovich (2017) contrapõe a percepção do tempo instantâneo no Instagram fazendo uso do conceito de Instagramismo considerando o modo como alguns utilizadores exploram a plataforma. Instagramismo, muito sucintamente, define-se enquanto cultura visual híbrida que mistura design, cinematografia e fotografia combinado com um conteúdo particular que lhe confere uma determinada sensibilidade e atitude. Não se preocupa com a narrativa criando as suas imagens à volta de um conceito que Manovich (2017) define como “poética do design” (p.85) criando atmosferas próximas da estética da revista *Kinfolk*, a qual promove o “slow lifestyle” com alto nível de sofisticação.

por outro lado, permite alargar as fronteiras do presente mitigando essa voragem que desintegra tudo. Porque não há presente suficiente para incluir tudo. O presente não tem espaço para abarcar uma crescente totalidade e por isso é preciso ir mais devagar para se estar no fluxo do tempo. Acelerar implica tentar ocupar, tentar agarrar, condensar, fixar, situar, aqui e agora. Parece que quanto mais aceleramos mais nos escapa. E praticamente tudo nos escapa, principalmente na era da Web 2.0. Talvez por isso a utilização do Free Money Card no espaço público seja uma estratégia mais adequada que a publicação no Instagram. Enquanto objeto ganha uma existência localizada no mundo físico por oposição à fluidez reticular e globalizada do seu contraponto digital na matriz da internet. Estabelece relação com uma pessoa de cada vez a quem se pede que foque a sua atenção num único objeto. Colocando a hipótese de ignorar não poderá incluir a ação de um “scroll” para o fazer desaparecer. Conceder-lhe um momento de atenção não permite a ação de um like. Existir enquanto realidade no mundo físico implica uma atenção que requer tempo. Outro tempo. O da contemplação, o da reflexão, o da comunicação.

Uma vez oferecido esse tempo e feita essa reflexão, a resposta à pergunta escrita do cartão encontrado tem que ter um destino: a internet, especificamente o Instagram, especificamente o Instagram Direct da morada [www.instagram.com/ s. i. m. o. no w here/](http://www.instagram.com/s.i.m.o.no.w.here/). O mundo físico estabelece novamente contacto com o mundo eletrónico a partir de uma localização definida por baixo da pergunta. Esta morada não identifica apenas um local mas é uma via de contacto em primeiro lugar entre duas pessoas. “An electronic adress does not simply indicate a location within cyberspace (I am @ anyplace) but also a possible movement of a direct line between two points” (Terranova, 2014, p.92). A possibilidade de contacto não se esgota na relação entre duas pessoas mas é estabelecida também entre uma realidade física e uma realidade virtual, entre um espaço incorporado e um espaço desincorporado em que ambos não se excluem mas são interdependentes. A performance cria a possibilidade de operar momentaneamente a conciliação de uma discussão que tem os dois mundos como opostos. “The debate on a transcendental cyberspace in opposition to the world of the flesh has developed its counterpart in a political discourse that opposed the homogeneous pull of the global to the heterogeneous world of locality.” (Ibidem, p.89)

Os cartões estabelecem a ligação entre o mundo da carne e o ciberespaço e em simultâneo habitam ambos os mundos na medida em que a sua versão material tem uma correspondente digital. Esta simultaneidade permite também estabelecer uma ligação entre o carácter local da relação direta com o objeto e o carácter global representado pela sua presença numa rede social de alcance planetário. Numa primeira instância foi imaginado que esta estratégia poderia produzir respostas mais significativas mesmo existindo a probabilidade de serem em menor número. Neste momento já se pode afirmar, considerando a qualidade da participação até ao momento que as interações decorrentes da utilização do espaço público têm um carácter mais relacional. Apesar de algumas respostas se resumirem ao envio da foto do cartão encontrado esta iniciativa exige um conjunto de ações cuja intencionalidade é muito diferente de um like. O mesmo se aplica de um modo mais evidente aos que efetivamente reagiram à pergunta, dando-lhe uma resposta ou mantendo um diálogo. Talvez esta diferença na participação, refletida na relação entre um objeto e a sua projeção digital possa ser explicado por Stallabrass (1997) quando diz que “the experience of the aesthetic may, then, partly be an appreciation of the non-instrumental manipulation of the material, and, when that material is simulated, something of the experience is lost” (p.14). Apenas se poderá especular à volta desta justificação, mas é incontornável que a presença física do cartão abre a possibilidade para uma interação e para uma experiência diversa daquela que é proporcionada pelo seu complemento digital a começar pela possibilidade de ser, por acaso, encontrada no mundo por alguém que nunca o procurou. O que também é significativo é que a resposta é dada sem que haja uma obrigatoriedade em fazê-lo embora se possa admitir uma qualquer expectativa de retorno. Independentemente das diferentes motivações das pessoas que responderam o que há de comum entre todas elas é a espontaneidade do gesto que destaca a motivação intrínseca de participar. Podemos considerar o que Frieling (2008) nos diz, na medida em que “to engage with a work requires a willingness to be intrigued or challenged by its implicit and explicit rules of behavior” (p.40), o que ainda assim não clarifica as razões que pautam o envolvimento com a performance. Desde a simples curiosidade até à identificação com algum elemento do cartão, seja este uma pergunta específica, o tema ou até o carácter lúdico subjacente à ação de responder poderão ser razões para que as interações se concretizem. Em todo o caso é oferecida uma resposta e deste modo, quem participa revela algo sobre si sem a certeza de que haverá uma reação vinda do outro lado da

morada eletrónica. Aqui a participação pode ser considerada uma forma de dádiva da mesma forma que os cartões podem ser considerados uma forma de dádiva. Para ir ao encontro da espontaneidade e da expressão individual de quem participa na forma de uma resposta que se pretende voluntária, o cartão tem necessariamente que adquirir a forma de um presente. A questão passa por saber que características poderiam descrever os “free money cards” enquanto presente.

Free Money Cards e Dádiva

Algumas características que compõem os Free Money Cards enquanto objetos têm sofrido uma evolução sendo muitos deles praticamente irreconhecíveis quando comparados com o modelo original. Embora os materiais onde as perguntas são formuladas sejam cumulativamente mais variados mantém-se o modelo inicial que recorre ao papel como matéria para fazer as perguntas circular no espaço público e em que todos os cartões são feitos à mão. Algumas produções passaram a ter um carácter mais exploratório, considerando os materiais em que são feitas, aparecendo apenas na conta de Instagram.⁹⁹ No entanto a pergunta não se perde, sendo recuperada e posta a circular em formato de papel. São feitos em grandes quantidades, várias vezes replicados, numa sequência de gestos que já foi repetida inúmeras vezes e que se sucedem consecutivamente na ação de cortar o papel quase sempre pela mesma medida¹⁰⁰, na aplicação do “stencil”, na colagem da moeda de 0,10€, na aplicação da pergunta dactilografada ou na sua variação feita à mão e finalmente na inclusão das instruções que convidam à participação. Os mesmos gestos contactam os materiais e põem os objetos a circular. A insistência em fazer todos os cartões à mão tem como justificação a relação direta de quem cria com o objeto criado o que permite, da parte de quem o encontra, estabelecer relação com uma presença e uma autenticidade que ficam impressas no objeto. Apesar de cada cartão apresentar um conjunto de elementos padrão, estes assumem uma composição ligeiramente diferente na comparação com todos os outros já feitos, seja na quantidade de acrílico, seja na posição e alteração

⁹⁹ Os exemplos que demonstram estas exceções encontram-se documentados na conta de Instagram. Algumas das perguntas foram colocadas na praia fazendo uso dos materiais que podem ser encontrados nesse lugar como areia, pedras de grandes dimensões e até ruínas. Estes objetos por razões óbvias não podem ser postos a circular a não ser em formato digital.

¹⁰⁰ 23cm de comprimento por 17,5cm de largura. Chegou-se a esta medida de modo intuitivo. Fazer os cartões numa medida A5 parecia muito pequeno e numa medida A4 parecia muito grande. Foi encontrada uma medida intermédia onde o stencil poderia encaixar de uma forma natural. Esta medida, por vezes, tende a variar. No entanto evita-se fazer muitas modificações de modo a agilizar a produção dos cartões.

natural do “stencil”¹⁰¹, seja a pergunta formulada ou a configuração das letras que a compõem. Cada cartão, mesmo que assente num padrão reproduzido centenas de vezes, sublima qualquer elemento mecânico, o qual é suportado por uma espécie de automatismo criativo que de forma orgânica produz variações na repetição. Dito de outra forma, temos uma mão humana que faz uma coisa várias vezes mas nunca a faz exatamente igual à anterior. Neste processo aquilo que mais de destaca não é o caráter único do objeto mas o tempo e trabalho implicados com o sentido de aumentar as possibilidades de estabelecer contacto com alguém. Assim produzir a mesma coisa em grandes quantidades (à escala da performance) tem como único objetivo criar condições para que descubram e sejam descobertos pelas pessoas dispostas a dar uma resposta. Considerando que, geralmente, a tática passa pela utilização do acaso na distribuição dos cartões, muitos deles (a grande maioria) perdem-se não sendo evidente o que lhes acontece. Será no entanto possível imaginar vários cenários, todos eles, senão reais, muito próximos da realidade: podem não ser encontrados, ou podem ser encontrados e ignorados, ou ser encontrados e postos no lixo, ou ser encontrados e levados sem que seja dada uma resposta, ou ser encontrados mas deixados para que outras pessoas os vejam como já foi confirmado por um dos participantes.

¹⁰¹ O stencil é o dos elementos da produção dos cartões que permite que estes se distingam entre eles. Como é sempre o mesmo há vários anos (não consigo precisar porque existiram outros antes deste) tem vindo a acumular camadas de acrílico que começaram a alterar a forma das letras. Neste momento praticamente a cada 10 cartões produzidos é preciso esculpir o stencil de modo tirar a tinta que se vai solidificando e tapando as mesmas letras. Isto quer dizer que uma ferramenta que permite a repetição já não o consegue fazer de forma consecutiva. Mesmo no processo de fazer 10 ou 15 cartões, a partir do 4º ou 5º começam a aparecer zonas não impressas que reforçam o caráter único de cada cartão. O stencil com o uso e com o tempo foi adquirindo propriedades que apenas a si pertencem imprimindo uma fonte que tem sempre algo de orgânico nas variações que se desdobram naturalmente. Em simultâneo são suficientemente graduais e subtis para se perceber que têm a mesma origem. Deste modo o stencil garante não só o caráter único de cartão mas a autenticidade de todos os cartões impressos com o seu desenho. Se trouxermos estas características para o campo da arte e dinheiro o stencil funciona como as placas metálicas autenticadas que permitem a impressão do dinheiro. Mas a autenticidade do stencil de SIMO vem da sua capacidade para produzir infinitas variações na repetição.

Figura 14

Is money the search?



Nota. Cartão “Is money the search?” deixado no banco da estação de comboio da Portela de Sintra e a conversa com Starshadow398. Esta viu o cartão, retirou apenas a moeda e deixou-o no mesmo lugar.

Também confirmado por alguns participantes, o cartão acaba por ter um caráter mais utilitário, na medida em que a moeda de 0,10€ é retirada/descolada e o cartão não é levado, sendo posteriormente encontrado por outra pessoa. Gabriel_palhais_silva chegou a brincar com o assunto enviando um vídeo com os cartões “desmoedados” junto à máquina de café especulando que o dinheiro foi provavelmente usado na mesma máquina. Na Escola Superior de Teatro o café custava a modica quantia de 0,20€. Em vez de Free Money Cards gabriel_palhais_silva rebatiza-os de Free Coffee Cards. Serve esta enumeração apenas para mostrar que são mais as situações em que não há retorno aos cartões colocados no espaço público do que as respostas estimuladas pela sua presença. Este resultado era de alguma forma esperado, nunca havendo a expectativa de uma participação em grande número onde cada resposta adquire assim uma dimensão que vai para além da própria resposta. No entanto é exatamente este movimento de colocar os cartões no espaço público sem a certeza de um retorno que permite começar a falar dos Free Money Cards enquanto dádiva. Assim é preciso

começar por dizer que “a gift that cannot be given away ceases to be a gift. The spirit of a gift is kept alive by its constant donation” (Hyde, 2019, p.XXXV) e que assim sendo “a gift is consumed when it moves from one hand to another with no assurance of anything in return” (Ibidem, p.11). Os cartões da performance enquadram-se nesta descrição que Hyde faz de uma dádiva com a diferença subtil de que os mesmos cartões não passam de mão em mão, mas passam da mão para mundo e daí possivelmente para uma mão onde são consumidos em ambos os casos. São oferecidos ao mundo para que a força do acaso encontre quem os queira aceitar. Receber é tudo o que quem encontra tem que fazer na medida em que “a gift is a thing we do not get by our own efforts. We can not buy it; we can not acquire it through an act of will. It is bestowed upon us” (Ibidem, p.XXXII). Este aceitar pode assumir as formas que já foram discutidas antes (Gif do cartão, fotografia do cartão, resposta à pergunta, conversa) mas o que todas têm em comum é o facto de serem vias para estabelecer uma ligação. Gregory (como citado por Sansi Roca, 2019, p.117) diz que “a troca de mercadorias estabelece uma relação entre os objetos trocados, enquanto que a troca de dádivas estabelece uma relação entre os sujeitos que trocam.” No entanto, antes de esta acontecer é preciso esperar que qualquer um dos cartões chegue ao seu destino de onde parta uma qualquer resposta, o que é sempre uma incógnita.

the gift must be a gift. It is as if you give a part of your substance to your gift partner and then wait in silence until he gives you a part of his. You put yourself in his hands. (Hyde, 2019, p.19)

Aquilo de que se abdica no momento da dádiva é controlo e por isso, na performance, esta espera sem garantia de retribuição é incontornável e intrínseca ao processo. A ordem dos acontecimentos é distribuir os cartões e aguardar. Como ficar à espera em silêncio é esperar a quebra do silêncio do outro, os cartões são carregados com uma parte da substância de quem os cria de modo a que sejam suficientemente potentes para abrir um espaço onde um desconhecido se sinta impelido a dar uma qualquer coisa de si. Por mínima que seja. Este poderá ser um modo de tentar operacionalizar a pergunta central que Marcel Mauss pretende responder no desenvolvimento do seu livro “O Ensaio Sobre a Dádiva” e que consistia na tentativa de perceber “que força existe na coisa que se dá que faz com que o donatário a retribua? (Mauss, 2019, p.56) Roger

Meunier resume da seguinte maneira as conclusões de Mauss sustentadas no conceito maori de “hau”:

o hau é «o espírito das coisas». «Todas as propriedades pessoais possuem um hau, um poder espiritual. O senhor dá-me uma, eu dou-a a um terceiro; este dá-me uma outra, porque se sente obrigado pelo hau do meu presente; e eu sinto-me obrigado a dar-lhe a coisa a si, porque devo restituir-lhe o que é, na realidade, o produto do hau.» A coisa dada vai carregada de uma força, consubstancial à pessoa do dador: não a restituir significa expor-se a um perigo de carácter místico. Esta explicação «pela força das coisas» constitui o fundamento da análise de Mauss: o carácter compulsivo da reciprocidade, que é a conclusão mais universalmente admitida.” (Meunier,1976, p.221-222)

Podemos recorrer a Hyde para reforçar este resumo quando afirma que “Mauss’s explication of the spirit of the gift (the hau) makes it clear that gift contract requires the spirit, and that the spirit of the gift is not well reproduced in law or derived from reason” (Hyde, 2019, p.119). Para concluir podemos ir directamente à origem onde Mauss (2019) diz ser

liquido que, em direito maori, o vínculo de direito, a ligação pelas coisas, é uma ligação de almas, porque a própria coisa tem uma alma, é alma. Donde se segue que apresentar qualquer coisa a alguém é apresentar qualquer coisa de si. (p.70)

Possivelmente a intenção da produção manual dos cartões tenha este carácter fundamental de transformar a coisa em pessoa em que “as coisas podem ser pessoas, ou parte de pessoas, não só objetos de acumulação” (Sansi Roca 2019, p.116). O fazer à mão (para além da presença da moeda que faz a associação directa ao corpo do criador e aos participantes que a deram) é algo que todas as pessoas podem identificar, facilitando deste modo a relação com um objeto que surge personalizado, carregado com a pessoa que o fez. É precisamente neste ponto que o sentido de dádiva em SIMO difere subtilmente do “hau” descrito por Mauss. Aqui, oferecer “qualquer coisa de si” na medida em que “uma pessoa se pode oferecer a si mesma, a sua pessoa ao dar alguma coisa” (Ibidem), não procede de uma obrigação de retorno, uma vez que não é dado a

ninguém especificamente mas posto no mundo para que seja encontrado. Quem o encontra não tem necessariamente que retribuir a não ser que decida fazê-lo. O que motiva o fazer à mão dos cartões é tentar fazer pender esta decisão na direção de uma resposta criando o sentido de presença do objeto. Se “«as coisas» podem ser pessoas, ou partes de pessoas, não só objectos de acumulação”(Ibidem) é possível identificar o caráter de dádiva de cada cartão onde “o intercâmbio adopta a forma de uma «personificação» dos objectos” (Ibidem, p.117). A partir desse momento gosto de imaginar que tudo acontece como um encontro entre dois estranhos onde há ou não há “química” numa espécie de equivalência de substâncias que neste caso têm que se equiparar no domínio do subjetivo para que haja um princípio comum de comunicação. Se houver aparece uma mensagem no instagram direct.

A difusão dos objetos pode ser vista a partir do conceito que Mauss utilizou para as práticas dos Kula de *expansão da pessoa distribuída* que é descrita por Sansi Roca da seguinte forma:

A fama do Kula não implica um movimento de acumulação de objetos, ou controlo sobre outras pessoas, mas uma expansão da pessoa. A fama implica que o teu nome, as tuas histórias, as tuas coisas, viajem longe no tempo e no espaço, tornando-se conhecidas. A pessoa viaja com elas, já que, através dessas histórias, as coisas incorporam uma parte dessa pessoa. (Sansi Roca, 2019, p.115)

O que é ainda difícil de conciliar com esta definição é a questão do anonimato da performance. Esta qualifica uma relação entre desconhecidos que dependem do acaso para se encontrarem numa sociedade pós-moderna globalizada em contraste com a geografia limitada de um conjunto de ilhas do Pacífico Ocidental. Os cartões viajam no tempo e espaço dando-se a conhecer e incorporam uma presença, expandindo-a. No entanto essa presença surge apenas na forma de uma pulsação que encontra o seu ritmo e parte do seu contorno visível (a outra parte efetiva-se com a presença do corpo do performer/criador durante a performance no espaço público) nos objetos colocados no mundo permitindo que sejam apropriados pelo mesmo mundo. Poderíamos trazer para a discussão o conceito de dádiva pura de Derrida, a qual (como citado em Sansi Roca, 2019, p.121 “deve ser dada sem expectativas de devolução, sem intencionalidade; de

facto, deve ser esquecida no próprio acto de dar, porque qualquer memória ou rasto do acto da dádiva pode transformá-la numa dívida.” Contudo, embora o acaso e o anonimato anulem a obrigatoriedade da reciprocidade, há uma espera que impede um remeter para o esquecimento do próprio ato de dar, tal como proposto por Derrida. Existe no entanto uma prática aproximada à dádiva pura que pode ser encontrada na cultura dos Tarahumara, na instituição do Korima, que ajuda a construir a concepção de dádiva em SIMO e que consiste na “obrigação de um homem partilhar o que possa dar, imediatamente e sem expectativas: assim que o presente sai das suas mãos, é como se nunca tivesse sido seu” (McDougall, 2013, p.49). A última parte da descrição de McDougall, porque não há uma obrigação em dar, ajusta-se à estratégia de distribuição dos cartões. A partir do momento em que saem das mãos do criador deixam de ser seus como se nunca tivessem sido seus de um modo ainda mais evidente do que no Korima porque foram propositadamente produzidos para serem do mundo e de quem os encontrar. Voltamos a Derrida em que este traz para a mesa a importância do acaso na participação que é inerente a SIMO e que pode aproximá-la do jogo pelo jogo defendido pelos Situacionistas. De qualquer modo a correspondência não é total em nenhum dos três, mas talvez possa resolver o problema levantado por Roca (2019) quando diz que as dádivas em arte não respondem apenas a uma «cultura da amizade», não se resumem simplesmente a trocas espontâneas e livres entre pares, mas podem gerar relações desiguais e hierárquicas: podem resultar na produção de artistas famosos, através da sua «pessoa distribuída», e de obras de arte de valor inestimável, «possessões inalienáveis» (p.119)

Em primeiro lugar pode-se aqui propor que a dádiva em SIMO na forma das suas perguntas tem também o potencial de gerar Antagonismo Relacional (Claire Bishop) por oposição à Estética Relacional (Nicolas Bourriaud) numa discussão que não será desenvolvida aqui e que opõe os “infernos artificiais” e as “microutopias”¹⁰². Interessa clarificar que o processo participativo de SIMO a ser classificado, nunca o poderia fazer através da estética relacional uma vez que é feito no espaço público e como, já foi assinalado no capítulo sobre o corpo da performance, não pretende ser produtor de uma

¹⁰² Nesse sentido consultar: Bishop, C. (2019). Antagonismo e estética relacional. In C.G. Castellano & P.Raposo (Orgs.), *Textos para uma História da Arte Socialmente Comprometida* (pp.43-76). Documenta

utopia ou microutopia. O seu potencial está também associado a uma lógica de dissenso que pode ser potencialmente desencadeada por quem participa ao expressar a sua subjetividade. Por sua vez, o anonimato, o acaso e a ausência de controlo sobre os objetos distribuídos podem ajudar a colmatar estas limitações nomeadas por Roca. No sentido inverso, tal como defendido por Derrida, pode ajudar a reforçar a ideia de que a “a dádiva é um evento exposto ao acaso. Essa imprevisibilidade é precisamente o que situa a dádiva no centro da prática artística moderna e contemporânea, «na sua rejeição implacável da agência»” (Derrida,1992, como citado por Sansi Roca, 2019, p.131). Aqui, e para terminar, é apenas preciso reforçar que apenas a agência do criador é diluída para que possa aparecer a agência do participante. Tal como Sansi Roca (2019) afirma

tentar controlar e encaminhar esta «participação» para a tornar igualitária e justa para todos os seus participantes, fazê-la resultar num bem comum que todos eles possam usufruir autonomamente, poderia amputar o elemento de acaso que é central ao próprio processo [participativo]. De facto, é precisamente a partir desta relação estreita entre dádiva, participação e acaso, os seus elementos imprevisíveis, inesperados e talvez transgressivos, que será mais interessante considerar a relação entre arte e dádiva. (p.121).

Deste modo poderá ser possível dizer que só através do acaso se pode determinar a agência que quem encontra os cartões da performance, abrindo a possibilidade de uma verdadeira escolha e como consequência de verdadeira participação.

A partir daqui poderemos retornar a uma referência de Hyde de um modo ligeiramente diferente embora, parece-me, para dizer a mesma coisa. Oferecemos uma parte da nossa substância porque procuramos uma parte da substância do outro. Oferecemos porque procuramos e queremos aprofundar o que conhecemos ou o que não conhecemos.

Assim, talvez se possa dizer que a dádiva também é uma forma de busca, de exploração apontada para um chegar. Ao outro, aos outros ou a coisas ainda por descobrir. No entanto é preciso correr um risco, é preciso projetar uma parte da nossa substância no mundo de modo a que ressoe nos corpos que habitam o seu interior e os faça vibrar em sentido contrário. Pôr os cartões a circular é correr o risco de oferecer o que não se sabe se quer ser recebido. O ato não é íntimo mas pressupõe a já referida tentativa de

estabelecer uma ligação. Quando estas ligações acontecem permitem dizer que “a gift makes a connection” (Hyde, 2019, p.72) e que desse modo “a gift establishes a feeling bond between two people” (Ibidem), “gifts bespeak relationship” (Ibidem, p.89) concluindo assim que “gifts do have the power to join people together” (Ibidem, p.92). Os cartões de SIMO enquanto forma de dádiva permitem estabelecer diferentes qualidades de relação com pessoas diferentes as quais, quando respondem, de uma forma ou de outra, foram movidas pelo objeto ou pela pergunta ou ambos. Hyde (2019) escreve que “to begin with, gifts do not bring us attachment unless they move us. Manners or social pressure may oblige us to those for whom we feel no true affection, but neither obligation nor civility leads to lasting unions” (p.89). “*Move with the questions if they move you*” é o que se pede no início do feed da página de Instagram da performance. O sentido deste pedido é tentar assegurar que a vontade para responder vem de dentro e não é condicionada por um qualquer tipo de obrigação tal como Hyde refere. Inicialmente, do lado de quem participa, a relação não é estabelecida diretamente com alguém mas com uma ideia e um objeto onde a substância desse alguém tem uma pulsação. Imagina-se que isso seria suficiente para sugerir uma presença que pela sua natureza não pretende conduzir a um comportamento controlado e dirigido mas livre e espontâneo. Um outro fator que pode desmontar a intenção de um comportamento pré-definido é o facto da situação ser nova e desconhecida a qual pede comportamentos desenquadrados do saber comportar-se, das “maneiras” e da pressão social. A uma situação desconhecida tem que estar associada a uma intuição, um sentir. Pede-se assim introspecção sobre um sentir e por isso pede-se indiretamente que em caso desse sentir não estar lá que não se dê resposta alguma. Na procura de um tipo de resposta que venha de uma motivação intrínseca e deste modo seja espontâneo, abre-se para uma participação que também pode assumir a forma de uma dádiva exatamente porque estando implícito em tudo o que foi descrito até aqui “every gift calls for a return gift”(Hyde, 2019, p.23).

A Participação Como Dádiva

Em nenhum momento deste processo está subjacente uma obrigação para dar, para receber ou para retribuir como acontece nos *potlach* do noroeste americano ou das já abordadas práticas dos Kula do Pacífico Ocidental descritos por Mauss como foi explicado anteriormente. Um dos fatores fundamentais para que assim seja é a relação

da performance com o acaso partindo do princípio que “in fact the hole world is based on chance, or at least chance is a definition of what happens in the world we live in and know more than any causality” (Duchamp, 1968, como citado em Molderings, 2010, p.124), abdicando deste modo de controlo sobre os objetos que são postos a circular. Outro fator importante é o anonimato do feed de instagram que não define a singularidade da pessoa que cria mas da criação que por sua vez incorpora a energia do criador concedendo-lhe uma identidade e uma presença. A eficácia desta diluição da autoria será discutida mais à frente quando chegarmos a George Brecht e os seus “event cards”.

A primeira observação que se pode fazer é que quem participa estabelece uma relação com o desconhecido colocando-se de alguma forma em “perigo”. A relação com o perigo não define a participação da mesma maneira quando comparada com obras como “El Espectador e Y La Obra” (1998) de Lázaro Saavedra cujo espaço expositivo é preenchido com facas penduradas no teto e pregos a saírem do chão, ou como as esculturas de Arnaldo Morales¹⁰³ que têm como objetivo bem definido a exploração do medo e a invasão deliberada do sentido de segurança do espectador. Para o espectador de SIMO a participação também pode ser entendida como um desafio da parte de encontra as perguntas, aceitando a “provocação” quando dá as suas respostas. Ainda assim a ideia de perigo é mais subtil e consiste num entrar voluntariamente no território da estranheza quando se manifesta a decisão de responder ao que o acaso propõe. Duchamp (como citado em Molderings, 2010, p.2) coloca esta questão de outra maneira quando diz que “pure chance interested me as a way of going against logical reality.” A estranheza manifestada através do acaso nem sempre pode ser abordada a partir do seu carácter lógico e racional e desse modo a realidade, usando novamente uma expressão de Lepecki pode ser uma coisa outra. Nesta situação, onde a realidade se abre e reconfigura ligeiramente, nada é imposto sendo uma escolha que pode sempre ser feita em sentido contrário. No entanto quem participa e responde a uma pergunta deixada por um estranho no espaço público opta por expor-se dando seguimento ao que o que o acaso ou o mundo, onde nem sempre se distingue a diferença entre os dois, colocam à sua disposição.

¹⁰³ “Humorously contravening the generally accepted view of art as generous, improving or otherwise wholesome, Arnaldo Morales’ electroobjetos – kinetic sculptures made of industrial materials and utilitarian items such as speculums, electric knives and baseball bats – attack the viewer with squirts of water, bright lights or mild electric shocks. Morales as engaged in an exploration of danger since he was the victim of a gun assault, and these sculptures are like a dare, inciting us to provoke them and pre-empt their mechanisms.” (O’Reilly, 2009, p.206)

Esta dependência na agência do acaso assume uma importância fundamental uma vez que sublinha o caráter espontâneo e único das respostas, essencial para que sejam genuínas na sua motivação para responder. Constitui-se como uma maneira de garantir que é criada uma situação em que a pessoa que participa não sinta a pressão, mesmo que subtil, de o fazer. Como Margaret Atwood afirma no seu “Forward” a Hyde (2019), “a gift is a gift when the giver exercises his or her own choice” (p.XX). Assim, os cartões ao serem distribuídos aleatoriamente no espaço público não produzem qualquer obrigação à participação, não criam urgência na produção de respostas e desse modo sugerem um espaço em que há algo aproximado a uma verdadeira escolha. A representação de presente que interessa à performance é aquela que é descrita por Hyde em que este diz:

I am not concerned with gifts given in spite of fear, nor those gifts we accept out of servility or obligation; my concern is the gift we long for, the gift that, when it comes, speaks commandingly to the soul and irresistibly moves us. (Hyde, 2019, p.XXXIV)

Mais uma vez, “*move with the questions if they move you*”. Reforçando o que já foi descrito anteriormente, o que está implícito neste pedido é apelar a uma resposta que seja dada em função de uma necessidade ativada pelo objeto ou pela pergunta os quais idelamente apelariam à inevitabilidade da resposta. Deseja-se que a participação aconteça levada por uma componente erótica enquanto “principle of attraction, union, involvement which binds together” (Hyde, 2019, p.XXXVI) por oposição a uma participação motivada apenas por um qualquer factor externo, abordada como tarefa, sublinhando nesse processo o seu caráter superficial e sem verdadeira entrega. Esta entrega da parte de quem participa é que determina que o que é entregue se insere na categoria de presente. Foi Duchamp (1997) quem afirmou que “o ato criativo não é desempenhado apenas pelo artista; o espectador põe a obra em contacto com o mundo exterior ao decifrar e interpretar as suas qualidades internas e, acrescentando, assim, a sua contribuição ao ato criativo” (O acto criativo). Sendo o espectador que completa a obra de arte ou pelo menos lhe concede o caráter subjetivo de quem olha, implica dizer que este também faz parte da sua criação. De resto é isso que dizem Roberto Matta Echaurren e Katherine S.Dreir (como citados em Girst, 2014, p.51) apoiados nas ideias de Duchamp:

the image is not a thing. It is an act that must be completed by the spectator. In order to be fully conscious of the phenomenon which the image describes, we ourselves must first of all fulfill the act of dynamic perception.

De outra maneira Dewey (como citado por Babo, 2015, p.85) reitera esta ideia quando o segundo diz que “a obra de arte não está completa senão quando ela age na experiência de um outro para além daquele que a criou.” As obras que fazem depender as suas estratégias deliberadamente na participação do público procuram e estimulam esta componente criadora e introduzem-na na sua experiência enquanto ações e actos dinâmicos de percepção. Julião Sarmiento, como curador da exposição “Potlach”, descreve a relação do artista com o público a partir de uma dinâmica de dádiva em que ambos os lados são envolvidos num círculo de reciprocidade. Deste modo “o artista oferece, o espectador recebe (vê e aprecia), e conseqüentemente, dignifica assim o seu trabalho de artista” (Sarmiento, 2019, p.6), fazendo com que a exposição seja “uma festa em que os artistas oferecem os seus trabalhos à apreciação de quem os vê e cuja generosidade é retribuída pela conseqüente apreciação e fruição de quem aprecia” (Ibidem). Sarmiento aqui propõe que a retribuição do espectador pode ter um carácter mais simples do que aquele descrito até ao momento ativando-se na elegância da presença, no reconhecimento da presença do outro (neste caso através da obra) e na sua desapegada fruição. Mas é também neste ato de fruição que cada participante acrescenta a uma obra em construção um pouco de si mesmo, aproximando-se do que o artista faz quando coloca uma parte de si na obra. Assim a arte participativa inaugura deliberadamente este espaço onde o espectador pode compreender a sua relação com a obra continuando a criá-la, assumindo desta forma o papel do artista e fundando aquilo a que Cruz (2016) chama de “espetador-artista” (p.43). Se considerarmos que é verdade, tal como Hyde (2019) o faz que “a gift is carried by the work from the artist to his audience, if I am right to say that where there is no gift there is no art (p.xxxiv) não só esta pode ser remetida para a condição de comodidade como conclui o mesmo Hyde, mas no mesmo sentido pode alterar a qualidade da própria participação. Esta, adoptando as características da produção artística e dando “a sua contribuição ao ato criativo” não pode funcionar senão no espaço da dádiva correndo o risco da transubstanciação a que se refere Duchamp não se concretizar. O participante enquanto artista temporário contribui entregando espontaneamente a sua percepção ao que é proposto. Aquilo que

contribui, idealmente, manifesta-se exteriormente como resultado de um impulso interno que o impele a participar apenas por participar. Ao participar cria, ao criar dá. O que dá é a sua entrega ao que está a experienciar mergulhando no processo de interação com a obra.

A participação em SIMO tem sempre o potencial de se enquadrar na qualificação do bom presente¹⁰⁴ tal como é descrito por James Carrier. Tendo já observado que a colocação dos cartões está dependente do acaso, do anonimato e de uma ausência de controlo sobre a sua circulação e deste modo a quem chegam, pode-se considerar que as respostas têm na sua génese a qualidade da expressão espontânea. A obrigatoriedade não é intrínseca ao processo de estimular a participação e desse modo a reciprocidade tem sempre subjacente a possibilidade de fazer ou não fazer parte da relação que se estabelece com o objeto. A *expressão espontânea* usada por Carrier é assim uma componente essencial das respostas dadas aos cartões que refletem uma reflexão pessoal em relação à pergunta encontrada. O *bom presente* é incondicional porque por princípio tem um sentido único e define-se enquanto expressão singular e irrepetível. Será sempre uma manifestação e uma extensão da sua individualidade. Retribuir, por vezes, pode destruir um gesto que só faz sentido quando existe por si só. No entanto a mesma retribuição pode fazer parte do processo de dar sem que tenha necessariamente uma conotação utilitária. Por isso, pode não ser absolutamente puro na linha de Derrida para quem “uma dádiva pura não pode ser devolvida, já que se esperarmos uma retribuição, a dádiva implicará sempre o seu oposto: interesse, benefício, utilidade, contabilidade, mercantilização.” (Sansi Roca, 2019, p.121). Mas a dívida não neutraliza o presente quando este é retribuído. A retribuição pode ser uma resposta intrínseca à vontade de fazer o percurso inverso ao presente recebido. Essa vontade intrínseca é ativada pela interpretação positiva do que consideramos um bom presente. Isto quer dizer que um bom presente pode gerar um bom presente e assim sucessivamente em que o que fica é o desdobramento de vários atos de comunicação espontânea. Assim, o que se afigura como fundamental é que o presente apele a um qualquer desejo interior e desperte a mesma espontaneidade que lhe está subjacente

¹⁰⁴ “O bom presente é a expressão espontânea e irrestrita do verdadeiro ser interior e sentimento íntimo. Deste modo, a noção do «bom presente» tem dois significados. O bom presente é aquele que reflecte ou expressa quem dá, e se for bom nesse sentido o presente também será moralmente bom. Em contrapartida, o presente que é forçado e interessado é repulsivo, porque a obrigação e o interesse entram em conflito com o bem que é expressão espontânea.” (Carrier, 1995, como citado em Sansi Roca, 2019, p.112)

emergindo de um sentimento que vai para além do mero ato de saldar uma dívida. Isto de alguma forma implica dar a partir do mesmo lugar que o outro nos deu anulando a intenção de restabelecer um equilíbrio a partir de uma lógica transacional. Ao invés, sustentado no simples prazer da dádiva para que o outro participe da mesma experiência de receber e permitindo que o diálogo assuma outra dimensão. No entanto, para complicar um pouco mais as coisas, Julião Sarmiento levanta um problema sobre esta questão do prazer da dádiva que de vez em quando surge em SIMO e que obriga a uma revisão interior sobre as intenções subjacentes à mesma dádiva:

O acto de dar ou de oferecer contém quase sempre o amargo da desconfiança no altruísmo do doador. Por trás da atitude aparentemente desinteressada deste, esconde-se o alimentar da sua auto-estima pelo puro prazer da oferenda. Ao oferecer, para além do prazer que eventualmente se dá a quem recebe, está-se sobretudo a dar prazer a si próprio ao satisfazer o seu ego alimentado pelos simples actos da oferenda. O acto de oferecer, torna-se portanto puro prazer e satisfação para quem oferece. Logo, no limite, a oferta é então uma espécie de onanismo habilmente disfarçado de generosidade. (Sarmiento, 2019, p.5)

Comentar este parágrafo de Sarmiento implica começar por dizer que é difícil não admitir uma certa componente egoíca no ato de oferecer. Fazer uma análise sobre a razão pela qual oferecemos alguma coisa tem necessariamente que ser revista, numa espécie de dever epistémico, analisando o alcance do nosso benefício pessoal quando damos e desse modo avaliar as intenções de um ato que se pretende genuíno. Assim, o dar corre sempre o risco de se tornar uma instituição, na inversão da sua natureza, fundamentada apenas num exercício narcisista e numa procura de auto satisfação. O exercício em SIMO passa por tentar perceber o que é que no seu interior pode a todo o momento contradizer esta ideia de modo a conseguir renovar a convicção de que a sua conceção de dádiva não se resume à superficialidade de uma prática egocêntrica. A resposta é sempre lembrada pelo processo de construção do cartão, mais especificamente na moeda que aparece em cada um deles. Nenhum dos cartões se pode dar por terminado até a moeda ser colocada. Por sua vez esta moeda só se materializa depois de todo o conjunto de ações que acontecem durante a performance no espaço

público e em que o corpo e o seu esforço têm um papel fundamental. Para efeitos de contraste aquele dinheiro não sai diretamente da minha carteira para o cartão. O dinheiro tem que ser dado por alguém, num processo de troca de presentes, de modo a que não só se reconfigure o seu conceito mas também legitime a sua circulação enquanto “dinheiro da performance”. A acrescentar a isto, sendo algo que possivelmente está subjacente à criação de todo este “protocolo” é que o dinheiro tem que ser merecido. Tem que ser resultado de uma interação e por isso é que representa simultaneamente o corpo do performer e o corpo de quem deu o dinheiro. Como resultado desta interação ganha novas propriedades que restringem o seu uso numa aplicação do já descrito conceito de “earmarking” de Zelizer: ao atravessar o espaço da performance só pode ser usado para a construção dos cartões. Por isso, quando os cartões são postos a circular no espaço público, deixá-los em qualquer lugar é acompanhado pelo sentimento de uma certa perda, desconforto e sacrifício principalmente por saber que apenas alguns vão ter uma resposta enquanto todos os outros desaparecem. Aqui volto a confirmar que procuro uma retribuição na forma de uma resposta mas não de qualquer maneira uma vez que o que é dado não tem um carácter superficial. Exigiu um processo, com o tempo e trabalho que esse processo implica de modo a que quem encontre os cartões considere que vale a pena também dar do seu tempo e trabalho e assegurando deste modo que é dado de forma genuína. Que é dado com vontade. Assim oferecer os cartões não é um ato de generosidade oca e onanista mas um processo de comunicação e interação com o intuito de chegar ao outro e ao que tem para dizer. Dar um presente, um verdadeiro presente, é sempre um ato que pressupõe esforço e entrega o que implica sempre vencer uma certa inércia. Sendo assim, só na concretização deste esforço é que as respostas aos cartões ganham uma dimensão que vai para além do que aparece escrito o que garante que a participação em SIMO possa ser descrita a partir de um conjunto de premissas que definem o seu processo. No entanto será preciso, em primeiro lugar compará-las com outros modos de abordar o processo participativo em contexto artístico.

Contextualização da Participação em SIMO a Partir de uma Revisão Histórica da Arte da Participação

O que se pretende aqui determinar é como a componente de participação da performance adquire qualidades específicas que são diretamente influenciadas pelo modo como é concebida. Assim, apesar de partilhar do mesmo conceito com muitas outras obras é também diferenciada pelas estratégias utilizadas que têm como premissa uma certa emancipação do espectador, a possibilidade deste agir sobre o que vê expandindo a sua individualidade na medida da sua expressão espontânea. Podemos assim começar por colocar esta abordagem em perspetiva com aquilo que era a prática enraizada na Europa do século XVIII onde a relação com o objeto artístico era de pura contemplação e a sua perceção era inteiramente controlada pelo criador. Uma interpretação do significado da obra estava subjacente à sua criação, fazendo com que o seu conteúdo pudesse apenas obter uma única leitura. As escolhas deixadas ao espectador resumiam-se a uma possível identificação ou a uma renúncia em relação ao que presenciava. Estabelecia-se uma relação unívoca que representava a expectativa de um afeto controlado pelo autor da obra sobre o espectador. Rancière (2010) nomeou esta relação de “modelo pedagógico da eficácia da arte” (p.80). Este modo de definir a relação espectador/objeto artístico, que subsiste na dependência de uma certa visão estável dos signos do mundo permitindo ao autor ter total controlo sobre a mensagem que pretende comunicar. O regime estético¹⁰⁵ veio inverter esta tendência colocando “o valor da arte na experiência do seu acolhimento e no papel que este processo detém para a construção de uma comunidade de gosto” (Cruz, 2016, p.42) e deste modo “a experiência subjetiva é o território onde a arte pode ser entendida” (Ibidem). As obras adquirem a possibilidade de serem interpretadas a partir de diferentes discursos que são indissociáveis da sua forma e assim garantem que o público aborda o que vê a partir da sua perspetiva. No processo de evolução da arte participativa, as vanguardas históricas basearam toda a sua prática na recusa da autonomia da arte em contraponto com uma aproximação ao público que fosse generativa, colocando a receção no centro das suas estratégias “o que implica uma ideia de obra e do sentido da obra como algo que acontece, se conclui ou negocia nessa experiência de receção.” (Ibidem, p.41)

¹⁰⁵ “Following Rancière’s definition, the aesthetic regime is a regulated system of visibility and invisibility in art, as well as “a mode of interpretative discourse that itself belongs to the forms” of that system, whose main novelty is its principle of equality” (Barney et al, 2016, p.XV)

Os futuristas, atacando, provocando e escandalizando, com as armas sempre apontadas à destruição do Solene e do Sublime, pretendem quebrar os comportamentos codificados que fazem do público uma massa homogênea e inerte. Groys (2008), referindo-se a um livro de Karien Wieland sobre Margherita Sarfatti, cita a primeira, resumindo a essência das apresentações Futuristas: “War on a nightly basis” (p.25). Isto reflete também o espírito de uma época situada no advento dos fascismos e da I Grande Guerra. Assim, numa era de agitação política, fazia parte do breviário do performer futurista liderado por Marinetti, tirar o público do seu sono catatónico de modo a que também fizesse parte da ação do que acontecia em palco. O modelo do teatro de variedades foi o escolhido por Marinetti como a forma perfeita de apresentar as suas performances uma vez que não seguia um guião e “obrigava o público a participar, libertando-o do seu papel passivo de “voyeur estúpido”. E, visto que o público “coopera desse modo com a fantasia dos actores, a acção desenvolve-se simultaneamente no palco, nos camarotes e no fosso de orquestra” (Goldberg, 2007, p.22). Um público domesticado a ser um recetor inativo seria colocado no centro dos acontecimentos de modo a tornar manifesta a sua relação com o que estava ver acrescentando ao conteúdo da performance. Estava no interior da sua definição ser uma via de provocação de modo a assegurar “ que o público estava vivo” (Ibidem, p.21). A performance seria o antídoto que produzia a vitalidade da assistência porque “garantia o desconcerto de um público acomodado” (Ibidem, p.20). Suportado pela influência do teatro de variedades, a sua mistura de géneros, a sua componente aversa à academia e a uma forma estabelecida de pensar a Arte, Marinetti e os Futuristas tinham uma estratégia simples e eficaz: confrontação e provocação, “which served as catalyst to activate and expose the concealed energies of the masses” (Groys, 2008, p.25). A plateia deixou de ser um lugar seguro e anónimo para ser a zona de perigo onde o público é exposto e testa a sua natureza. As luzes já não apontam apenas para o palco. A Arte é tirada do seu pedestal e é arrastada para o campo de batalha onde pode explodir. Deixa de ser o discurso do sublime para se tornar ação de trincheira onde tudo é permitido. E assim no início do século XX, porque a autonomia da arte precisava de dar lugar à consubstanciação da arte e da vida, a arte, passa a ser guerra em quase tempo de guerra. Um espaço com adversários e razões suficientes para entrarem em conflito. Uma separação e dois lados em contenda testando os limites e fronteiras de cada um. O público contra os performers que são instigados por Marinetti no seu manifesto “O Prazer de Ser Vaiado” a criar

desprezo pelo público. “O aplauso indicava apenas uma coisa medíocre, enfadonha, vomitada ou excessivamente bem digerida” A vaia assegurava ao actor que o público estava vivo, e não completamente cego por “intoxicação intelectual” (Goldberg, 2007, p.21). O consenso, a ordem, a tradição não fazem da agenda futurista. Pretendem apenas ajustar as suas performances a múltiplos actos políticos que visam passar a sua mensagem nacionalista, belicista e de uma visão da arte alternativa. Assim, tirar o público do seu marasmo num espetáculo de provocação e transformá-lo num produto reagente que lança tudo aos performers menos ideias¹⁰⁶ era a sua estratégia de eleição. Marinneti “sugeriu vários artifícios para enfurecer o público: vender o mesmo bilhete a duas pessoas, pôr cola nos assentos. Também incentivava os seus amigos a fazerem no palco a primeira coisa que lhes passasse pela cabeça” (Ibidem). Os idiotas de Carlo Carrá seguem apenas a sua indignação perante uma forma de fazer arte que não entendem e da qual são também produtores induzidos a passar os limites do decoro no espetáculo da sua própria revolta. Esta era a intenção dos pintores futuristas recrutados por Marinneti, movendo o público através da performance porque acreditavam ser “o meio mais directo de obrigar o público a conhecer as suas ideias” (Ibidem, p.20). Os performers impunham-se ao público e incitavam a ação através da confusão porque sabiam que tudo o que emana de uma sensação familiar deixa de ter um efeito sobre a atenção. Dilui-se na realidade até desaparecer. A previsibilidade da rotina e de todas as coisas abre espaço apenas ao automatismo dos gestos e do olhar. A novidade por sua vez é temporária uma vez que segue o mesmo ritmo das coisas na sua presença na realidade. Uma vez conhecidas vão-se desgastando, vão sofrendo a erosão da percepção até desaparecerem por excesso de uso.

Hugo Ball que trocava correspondência com Marinneti e mantinha um interesse na Gesamtkunstwerk de Wagner no que tocava à interdisciplinaridade das formas artísticas procurava uma outra forma de fazer teatro que acreditava, “era capaz de criar uma nova sociedade” (Ibidem, p.68) Juntamente com Tristan Tzara, centraram o seu esforço na elaboração de espetáculos continuamente mais complexos de modo a que tivessem sempre o factor surpresa necessário a manter o desconforto do público.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Referência a uma famosa frase de Carlo Carrá citada por Goldberg e que pretendia ser uma reacção à atitude do público que lançava para a plateia tudo que lhe viesse à mão.

¹⁰⁷ “ Sob a pressão de ter que entreter um público diversificado, os artistas viam-se obrigados a “ estar incessantemente entusiasmados, receptivos às novidades e abertos às manifestações artísticas mais espontâneas. É uma corrida contra as expectativas do público, e essa corrida exige muito de toda a nossa capacidade de invenção e debate”. (Goldberg, 2007, p. 72)

Tudo o que o público vê é exatamente o que não espera e quando vê o que não espera reage ao que não entende. Participa. É este o procedimento dominante de Dada. Nada é codificado e imediatamente reconhecível. O público é colocado num lugar periférico às suas experiências familiares. Sem a possibilidade de estabelecer comparações que lhe permitam enquadrar o comportamento mais adequado para o que está a viver, tem necessariamente que redefinir o modo de olhar fazendo-o de forma autónoma e individual. Esta relação com o público vai de encontro a uma tentativa constante de valoração da subjetividade em contraste crítico com as estéticas e escolas suas contemporâneas “naquilo que elas têm de fossilizado, no facto de sempre procurarem codificar a reação do espectador” (Béhar & Carassou, 2015, p.117). O mesmo Béhar e Carassou fazem referência ao manifesto Dada de 1918 onde Tzara afirma que “Dada não é moderno” marcando deste modo uma posição afastamento em relação ao que era criado naquele momento e a sua ligação a um estilo e uma escola fechados dentro dos seus parâmetros de como é que arte devia ser produzida e vista. O que é fundamental para os Dadaístas na relação com uma obra é “o efeito que ela produz sobre o individuo no momento em que este a percebe.” (Ibidem). A evidência de ser uma forma clássica ou moderna limita para os Dadaístas a percepção subjetiva na medida em que a sua representação exige um modo de olhar condicionada às exigências conceptuais que formam uma escola ou um estilo. A solução é partir do Nada. E para partir do nada é essencial construir o mesmo nada tornando tudo em nada¹⁰⁸. Nada é o único código, o único signo que os Dadaístas acreditam estar preenchido de significado potente. Não só porque marca um fim mas porque marca um início. Deste modo, uma atitude que em alguns momentos foi interpretada como niilista tem como fundamento definir uma base para construir algo novo, ou pelo menos diferente, ao mesmo tempo que “põe em evidência aquilo que quer combater” (Béhar, Carassou, 2015, p.51) e que assume a forma da sociedade burguesa e dos seus projectos.

Se a sociedade burguesa - como Dada constata com muita frequência – não venera outro Deus que não seja o dinheiro, para induzir em erro, para assegurar a respeitabilidade dos seus empreendimentos mais repugnantes, para obter

¹⁰⁸ E assim surge o Manifesto Canibal: “Dada não sente nada, não é nada, nada,nada/ É como as vossas esperanças: nada/ Como os vossos paraísos: nada/ Como os vossos ídolos: nada/ Como os vossos políticos: nada /Como os vossos heróis: nada/ Como os vossos artistas: nada/ Como as vossas religiões: nada” (Behar & Carassou, 2015. P.51)

consentimento da maioria, tinha necessidade de projectar sobre o mundo a
assombra de um deus todo-poderoso. (Ibidem)

O Cabaret Voltaire, montado num país neutro onde os seus fundadores se abrigaram da guerra, passou a ser o lugar onde essa participação era o centro das performances cujo conteúdo e sucesso dependia do mesmo público. Até que a novidade deixe de ser novidade. A tarefa constante de manter o público envolvido requer grandes recursos criativos e uma procura constante de novas abordagens por parte dos Dadaístas.

O teatro de Bertold Brecht dos anos 30, tal como as performances dos Dadaístas, “aimed to jolt the audience from its complacent bourgeois reverie and immersion in narrative through what he termed processes of ‘alienation’” (O’Reilly, 2009, p.194).

Estes processos encontram-se multiplicados por várias estratégias:

dropping the convention of the theatrical “fourth wall”; using the principle of montage as a structuring element, and including frequent interruptions as well as contradictory elements within the primary narrative asking actors to rehearse their dialogues in the third person or in the past tense in order to reinforce their distance from the characters portrayed; having the stage directions spoken aloud; using placards to announce the action in scenes to come; and further devices, such as the use of nonillusionistic sets and the inclusion of music so as to disrupt any sense of naturalism that might be conveyed onstage. (Barney et al., 2016, p. XXXV)

A estas abordagens podemos ainda acrescentar, como é descrito por O’Reilly, a utilização de uma placa translúcida que servia de ecrã ao ser colocado em toda a extensão do palco e que mantinha o público consciente de que estava perante uma ficção. A utilização destes métodos “were intended to provoke the audience into discussion and encourage them to judge the acts or dialogue they were witnessing. (O’Reilly, 2009, p.194) Neste âmbito também Augusto Boal definia o seu “Theater of the Oppressed” a partir da interpelação de um público activo, em torno do qual organizava duas premissas fundamentais e absolutamente interligadas:

(a) to help the spect-actor transform himself into a protagonist of the dramatic action and rehearse alternatives for his situation, so that he may be than able (b) to extrapolate into his real life the actions he has rehearsed in the practice of theatre.” (Augusto Boal in Barney et al, p.xxxv).

O público torna-se o centro da ação, o ponto de fuga a partir do qual qualquer obra estrutura as suas linhas dramaturgicas. No entanto as abordagens artísticas anteriores aos anos 60 procuravam essencialmente acordar o espectador para a vida ou ensiná-lo a viver. A arte descia à terra para ser provocadora ou pedagógica. Desenvolve-se assim um paradoxo que no caso das vanguardas artísticas, na tentativa de destruírem a autonomia da arte introduzindo-a na vida não transferiram essa autonomia para o público. Uma autonomia que fosse verdadeiramente criadora e não apenas reactiva. E assim, de alguma forma, parecia operar-se uma distância mais acentuada entre artistas/obra e o público.

Os anos 60 e 70 trazem outras propostas que estimulam outras maneiras de participar, de que os “Happenings” de Allan Kaprow e as performances desenvolvidas pelos vários artistas do movimento Fluxus são exemplos determinantes. Recuperando a herança deixada em suspenso pelos futuristas e dadaístas, a “performance art” readquire uma posição fundamental nos modos de produção artísticos e revitaliza a relação com o espectador. Pais (2017) comenta que “a performance arte desafia a relação com o espectador, os limites do objecto artístico e a própria ideia de artista, extremando a premissa modernista da fusão arte-vida” (p.7). Entre as imensas estratégias usadas para “criar formas de estar com o espectador conviviais e reflexivas, na realidade do aqui-agora” (Ibidem) a que é mais relevante para o desenvolvimento de SIMO é a utilização de instruções que tinham implicações imediatas no modo de receção da obra. Estas apelam a uma ligação mais atomizada com o espectador estabelecendo-se imediatamente uma relação de oposição com as vanguardas históricas. Assim, cada pessoa é interpelada pela obra participando da sua construção através da subjetividade do seu contributo. Segundo Frieling, a abertura do modelo de instrução vai permitir uma atualização no modo como o espectador intervém na obra considerando a contingência intrínseca à própria participação¹⁰⁹. A agência da subjetividade de cada espectador

¹⁰⁹ “Participation is one of the most prominent means by which individuals and publics (at least in the contemporary west) become subjects and inscribe themselves in the social order. We participate in the process of becoming

define o modo como o ato participativo acontece tornando visível imponderabilidade da arte participativa onde “a badly worded or misused instruction, a misinterpreted or disillusioning event, an artist’s changing or obscuring attitude, or even the catastrophic end of the entire exhibition” (Frieling, 2008, p.39) podem ser as consequências a esperar. Quem participa tem assim um grau de liberdade que se sobrepõe a qualquer tentativa da parte do artista de controlar o desenrolar da sua proposta. A obra é construída em processo aberto, na relação com o imprevisível e com a subjetividade o que permite, como Frieling afirma, verdadeira participação.

O movimento Fluxus e o eclético conjunto de artistas que o compõem incorpora totalmente este princípio de trabalho em processo e produção de interatividade. O conceito formulado por Dick Higgins, *Intermedia*, demonstra esta relação com uma prática em desenvolvimento contínuo na medida em que “the developing paradigm to which fluxus performance contributes is one in Flux and between media” (Stiles, 1993, p.65).

A construção de “event scores” foi um dos processos adoptados pelos artistas da Fluxus influenciados pelos métodos composicionais de John Cage e que tiveram em George Brecht o seu criador mais prolífico. Foi este de resto que cunhou o termo evento: “Brecht as written that the word event described his interest in “the total, multisensory experience” that could emerge from a “situation”, the “event” being the smallest unit of a “situation” (Ibidem, p.66). O que acontecia no decorrer do evento “was the function of Brecht’s score and the participant’s interpretations of the text. Merely reading the score, he claimed, represented a performance.” (Pellico, 2008, *Art of Participation: From 1950 to Now*, p.86). Pellico continua, dizendo que Brecht pretendia dissolver a sua autoria, aproximando o participante da sua componente criadora ao interpretar subjetivamente as instruções dos “event cards”. O score é assim “the agent that engages the reader-performer in the theater of the act” (Stiles, 1993, p.66) permitindo desta forma activar o seu lado da autoria na abordagem à proposta artística. Assim, confirmando o que Pellico descreve, “due largely to their conceptual format, these text-scores leave performance open to as many complex or simple means of realization as respondents can imagine” (Ibidem, p.66-67) não havendo limites para o modo como se atualizam em performance na medida em que “scores may be performed

participatory subjects, but an element of contingency persists in any situation where human agency is at play. This is another sense in which participation is conditional: what it means depends upon what we become as participatory subjects, and this is not simply given in advance.” (Barney et al, 2016, p.X)

in public or private, by an individual or collective.” (Ibidem, p.67). O espectador, ao contrário do que acontecia com os Futuristas e Dadaístas encontra a sua autonomia na possibilidade concedida pelo artista de interpretar livremente e agir sobre as propostas que são feitas. A obra é fundamental pela rede de interações e produções que agencia na relação com o público e não pela obra em si. Uma instrução ou premissa simples podem gerar múltiplas respostas, soluções e possibilidades como acontecia, por exemplo, como Yoko Ono em 1970 (três anos após Sol LeWitt ter lançado as fundações para uma arte conceptual que segundo Frieling exponenciou a utilização de instruções na produção de obras). No âmbito da exposição “Information” no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Ono pedia a cada elemento do público para fazer um esboço de um mapa imaginário para de seguida sugerir que esse mesmo mapa fosse activado numa qualquer rua de Nova Iorque. De um único ponto de partida surgem múltiplas formas que têm a sua origem em quem interpreta a premissa original.

Perguntar? Ou não Perguntar? São Essas as Questões?

O mesmo acontecia com as perguntas de James Lee Byars que se estendiam nas respostas que eram dadas individualmente por cada elemento do público. Uma pergunta parece transferir de um modo mais óbvio a agência para o espectador diluindo a separação para o artista. Remete para uma dúvida, para a expressão de uma incerteza que cabe a cada elemento do público tentar abordar acedendo à sua subjetividade na tentativa de resolver uma aparente indeterminação. Não lhe é pedida, sugerida ou comandada uma certa acção que dependendo dos referidos graus de interpelação podem ser executados com mais ou menos precisão. Uma pergunta parece ter sempre um carácter mais aberto na medida em não convida para uma solução mas para uma permanente dinâmica dialógica. Nos parâmetros de uma instrução o artista, embora não defina como uma ideia pode ser desenvolvida, define ainda assim a ideia a ser desenvolvida existindo sempre uma diferenciação no binómio criador/artista. Formular uma pergunta implica imediatamente trazer o público para um lugar que pode ser frágil, desconhecido para ambos os lados e que pode permanecer irresolúvel. Com Byars, estender as perguntas ao público implicava expor este carácter irresolúvel na mesma medida do absurdo das questões colocadas que “dependendo da pessoa escolhida, podiam suceder-se interminavelmente” (Goldberg, 2007, p.197).

Bernar Venet, em *Relativity's Track* de 1968 aborda o público a partir do que Goldberg descreve como perguntas por implicação e procuração em que coloca o público na trajetória de conhecimento vindo de outras áreas de conhecimento, nomeadamente Física e Medicina e que assumiam o formato de palestras. Goldberg explica esta formato proposto por Venet dizendo que “essas demonstrações sugeriam que a “arte” não visava necessária e apenas a arte, ao mesmo tempo que apresentavam ao público questões correntes de outras disciplinas” (Ibidem).

A intenção de Venet em trazer outras disciplinas para o campo da arte foi também expressa por Hans Haacke quando trouxe as notícias para o espaço do museu no já mencionado “News”. Mas é em MOMA-Poll que introduz o método de abordagem do público através de perguntas que neste caso específico se reduzia a uma que se destacava pelo seu carácter e atualidade política na medida em que “asked visitors whether New York Governor (and MoMA board member) Nelson Rockefeller’s refusal to denounce President Richard Nixon’s Indochina policy would be reason not to vote for Rockefeller in the coming November election.” (Zambrano, 2008, *The art of participation: from 1950 to now*, p.126) O resultado foi sim votado no interior da galeria do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Aparentemente, o domínio da política sobrepõe-se ao domínio da arte por breves momentos, no máximo exercício democrático, na medida em que o visado do questionário é o próprio Rockefeller. No confuso exercício de tentar fazer uma aproximação à obra de Haacke que seja inteligível do ponto de vista da legitimação do seu exercício democrático fica apenas a dúvida sobre o que poderá ter facilitado a prossecução da obra neste contexto. Será a lógica do eterno mantém os amigos por perto e os inimigos ainda mais perto? Uma forma de ganhar simpatia a partir da facilitação de um escrutínio direto e consentido numa demonstração de magnanimidade invulnerável à crítica? Ou apenas uma manobra de publicidade em que um dos membros mais poderosos do museu é exposto e chamado às consequências das suas manobras políticas? Seja qual for a razão parece razoável pensar que é uma boa maneira de vender entradas e promover o museu, não só a partir dos seus conteúdos artísticos mas também numa aparente ética política. Apesar destas observações cínicas, o que é fundamental nesta obra de Haacke é a produção da pergunta que permitiu aceder ao que cada um dos elementos do público pensava sobre um assunto importante que pairava nas suas vidas. Embora sem resultados práticos, na medida em que a votação é uma simulação, ainda assim não deixa de ser participativa e

o reflexo de um sentir e de um pensar feito a partir de uma situação atual e real. Neste caso a vida entra no museu ou o museu puxa a vida para o seu interior e convida as pessoas a partilhar aquilo que pensam. A pergunta é suficientemente importante, apesar do ambiente lúdico do contexto, para que cada um dos participantes se sinta motivado a interagir e a assumir uma posição.

A pergunta tem assim sempre essa potência de pelo menos, levar à tentativa de nos situar perante o que é perguntado. “What is it that makes you happy?” é a pergunta com que Nicephor Errantes um pseudónimo de Marios Chatziprokopiou, interpela as pessoas que passam nas ruas de Thessaloniki. As respostas ficam registadas num recibo, juntamente com a identidade de quem respondeu e ao lado citações de Epicuro sobre a busca da felicidade. Em “Odes to the Elementary/Translating” Marios/Nicephor percorre todos os espaços, intervém em todos os contextos onde parece ser possível obter respostas à sua simples, eterna e para sempre irresolúvel pergunta. Como tal, não será surpreendente que o que cada um imagina como o possível acesso a uma abstração ilusiva como felicidade se apresente com variações completamente díspares e difíceis de prever. “I would like to be on the mountain amidst wild animals and play the saxophone” (Avgitidou, 2015, p.104) responde o dono de uma livraria, enquanto outros respondem com uma pergunta: “What is that that you are doing?” ou “Are you mocking me?” Não deixam de ser respostas, não deixam de ser um reconhecimento da presença de quem procura vida no outro e a sua maneira de experienciar o mundo e assim uns abrem-se completamente e outros desconfiam do que tem para dar. Ficamos com um fio da pergunta que se desdobra imediatamente na qualidade das reações: fico feliz por me perguntar sobre a ilusão que penso nunca poder concretizar feita de notas de música a ecoar nas paredes escarpadas de uma montanha ou; a infelicidade é feita de uma intensidade demasiado frágil para aguentar a eminência de uma humilhação ou, um entre os dois, na zona intermédia da desconfiança ou do cinismo que olha para o mundo como um sítio onde ninguém quer saber da felicidade de ninguém. Perguntar sobre felicidade a desconhecidos reflete um pensar que concluiu que é preciso continuar a lançar essa pergunta na atmosfera, que não perdeu a sua potência num mundo cada vez mais polarizado em todos os domínios que interessam e que contaminam todas as nossas relações. Serve assim para atualizar aquilo que muitas vezes deixamos de lado, por vezes para trás e demasiadas vezes lançamos bem lá para a frente, para um futuro onde tudo finalmente se vai concertar. Nestes encontros provocados por

Marios/Nicephor, o momento torna-se visível, o presente fixa-se momentaneamente enquanto dois desconhecidos abrem a possibilidade de estabelecer uma ligação:

For Marios, the tension that is created during a street performance, when he approaches a stranger and engages in conversation is of high importance. He talks about the “bang of life” in contrast to “the deadly silence of normality” and of the histories he listens to “the performer is in the end the other person”.

Marios is excited about the walk in the city as a potential meeting and potential conversation between two persons unknown to each other. This meeting according to him grounds you in the present. (Avgitidou, 2015, p.105)

Mas não é apenas às pessoas que se encontram que é restituído o presente mas também aquilo de que falamos é atualizado. A pergunta, “What makes you happy?” traz à superfície uma experiência e uma ilusão que no processo de serem partilhados repõem a sua presença. O que une, o que aproxima, o que abre na performance de Marios/Nicephor é a pergunta, porque é através dela que as pessoas se revêm a elas próprias e atualizam através do diálogo qualquer coisa cuja natureza é incerta, transitória e que varia em função do momento e da visão do mundo de cada um. Viajar, tranquilidade, saúde dos filhos, amor são algumas das respostas identificadas e que situam a singularidade da percepção sobre felicidade. Assim o que está em jogo na performance de Nicephor/Marios não é a felicidade mas “the dialogue for the pursuit of happiness in our meeting in public space. This meeting may perhaps force us to recognize parts of our identity that we were not able to realize, think about or negotiate” (Ibidem, p.106). E assim o encontro é múltiplo em que no processo do outro chegar a nós, chegamos nós a nós. Avançamos para aquilo que possa ter ficado adormecido ou nunca foi verbalizado articulando o desconhecido que qualquer pergunta traz consigo. Um diálogo revestido a incógnita na tentativa de distinguir e situar o que é verdadeiramente pessoal e aquilo que mundo nos diz que deve ser. Nesse caminho somos confrontados com o essencial ou com aquilo que achamos que é essencial e desse modo as respostas que todos conhecemos vão-se sucedendo. A resposta mais comum aparece com uma frequência que não surpreende. What is it that makes happy? : Money

Is Money Happiness?

Parece sempre difícil de decidir sobre que perguntas é que devemos fazer para que continuemos a pensar o mundo mas estas não deixam de desempenhar um papel importante no sentido de pôr em movimento um saber que damos como garantido. Cada pergunta formulada até ao momento sobre dinheiro tem a função de desafiar os limites do seu conceito partindo do pressuposto que mais importante do que a resposta é a qualidade da interrogação. Apenas assim se pode esticar um conceito que já observámos ser elástico e cujo desdobramento poderá ter um efeito directo na participação e respectivo conteúdo, produzido na forma das respostas dadas. Assim, a ideia fundamental pode ser resumida na premissa que descreve a possibilidade de novas perguntas poderem gerar novas respostas. A esta possibilidade acrescenta-se a ideia de que as velhas perguntas, como aquela que dá o título a esta parte, em novos contextos e feitas a partir de outras áreas de conhecimento, outros “mediums” e num outro tempo podem estimular outras abordagens por parte do público. No entanto, o problema com que se depara cada obra com estratégias participativas passa por definir o como fazer uma aproximação ao público. Como vimos essa aproximação não só varia de época para época mas também desde os anos 60 até à contemporaneidade, de artista para artista. Se na arte participativa o centro da obra é colocado na receção “em que se convida o espectador para uma experiência empoderadora, posto que participa activamente no fazer da obra” (Pais, 2017, p.7), interessa organizar o modo como se recebe. Assim, ao começar a contextualizar as estratégias de participação de SIMO será seguro afirmar que esta se coloca nos antípodas das estratégias das vanguardas históricas. Não há uma confrontação directa, belicosa com o público e simultaneamente não há uma intenção pedagógica que pretende ensinar alguma coisa ou ajudar a pensar¹¹⁰. Isto reflete a convicção de que o público é suficientemente emancipado para ponderar e desenvolver o que lhes é proposto de maneira autónoma. Assim, quando se deparam com os cartões de SIMO exercem a sua autonomia em dois momentos diferentes mas complementares:

¹¹⁰ Na verdade não é difícil ser apanhado nesta armadilha e embora não se possa dizer que tenha sido ostensivo vai acontecendo por vezes durante algumas conversas. Poderá sempre existir um meio-termo calibrado em função da situação que poderá ajudar a manter o diálogo. Mas não pode haver um sentido de que quem tem o conhecimento é quem faz as perguntas. Nesse caso, perguntar deixa de fazer sentido. O propósito do projecto é explorar um tema e deixar que naturalmente se ramifique, onde as perguntas são abertas para que se cheguem a diferentes percepções. A minha posição está mais alinhada com o mítico comediante George Carlin: “Sometimes people say, do I try to make audiences think? I say: No no no, because that really would be the kiss of death. But what I want them to know is that I’m thinking” (Psychology Today, 2008, para.18). Assim, a ideia base passa por fazer saber que estou a pensar o que pressupõe um contra movimento na forma dos outros me fazerem saber que também estão a pensar. Talvez assim seja possível jogar no espaço da verdadeira autonomia do público.

quando decidem responder ou não responder e, quando respondem, a forma que essa resposta vai assumir. Interessa reforçar que não estão circunscritos a um conjunto de instruções que limitam o modo como procedem considerando que a arte participativa está sempre perante a possibilidade de se tornar “a highly ideologized convention in its own right, one by which the viewer in turn is manipulated in order to complete the work ‘correctly’” (Bishop, 2012, como citada em Frieling, 2016, p.253). Rudolf Frieling continua dizendo que “she goes on to call this phenomenon “pseudo-participation,” that is, a kind of participation that simply conditions the public.” (Frieling, 2016, p.253). A participação em SIMO faz por tentar ultrapassar esta concepção de pseudo-participação na medida em que não restringe o participante a um conjunto de procedimentos mas convida a ponderar sobre uma pergunta cuja resposta poderá ser endereçada a quem perguntou. A acrescentar à sua natureza essencialmente aberta, temos o contexto público onde as perguntas são colocadas a circular. A relação é estabelecida num primeiro momento com o objeto e não com o criador o que retira ao último qualquer controlo sobre o que acontece inicialmente. Um objeto isolado num contexto público (por oposição ao lugar definido por uma galeria ou um museu onde o público, independentemente do grau de participação vai para ser público e onde tudo pode ser mais controlado) e simultaneamente exposto ao acaso em momento algum pode ser produtor de uma pseudo-participação como Bishop a define. Quem participa, participa porque quer e como quer tendo total controlo no processo. Thomas Hirschhorn (como citado em Bishop, 2019, p.70) comenta com um sentido semelhante a relação do seu trabalho com o público:

Não quero convidar ou obrigar os espectadores a interagir com aquilo que faço; não quero activar o público. Quero dar-me, comprometer-me a tal grau que os espectadores confrontados com a obra possam fazer parte e implicar-se, mas não como actores.

Proponho pôr em paralelo o que Hirschhorn descreve como “dar-se” e “comprometer-se” com o que já foi escrito relativamente ao processo de criação dos cartões que são postos a circular e que pretendem igualmente ter como consequência uma possível implicação dos espectadores em detrimento de uma obrigação. Deste modo a estratégia passa apenas por disponibilizar a pergunta, introduzi-la no mundo e esperar que haja uma resposta que pode assumir todas as formas possíveis. Esta indeterminação do

conteúdo de uma resposta só é possível porque vem no seguimento de um questionar aberto à subjetividade. Não existe certo nem errado, apenas uma pessoa que responde. Os cartões são assim introduzidos e diluídos no quotidiano, no que pode ser caracterizado por práticas fracas e que Cruz fazendo referência a Boris Groys descreve como “«uma prática quotidiana», feita de «gestos fracos» que procuram operar uma espécie de «redução artística» da obra de arte, de «resistência a imagens fortes» em favor de «um nível fraco e quotidiano da arte»” (Cruz, 2016, p.45). O grande número de cartões produzidos e a sua circulação no quotidiano no formato de pergunta durante estes últimos cinco anos, contando sempre com as devidas intermitências, parecem encaixar na descrição que Cruz faz de uma prática fraca. Considero que para além da referida diluição de gestos mínimos e de obras que operam a um nível mais subterrâneo e coincidente com o dia-a-dia, o facto de permitir, pelo menos no caso de SIMO, que seja prolongado no tempo, pode reforçar a ideia da designada prática fraca. O gesto que produz cada cartão e o coloca no espaço público é estruturado e multiplicado de modo a que o enfãse seja colocado num processo que se confunde com uma rotina diária. Assim, tal como o quotidiano, opera na sucessão dos dias, intercalando a sua rotina na rotina do mundo. Mas, tal como acontece na performance de Marios/Nicephor e como também já foi mencionado neste capítulo a cada resposta dada para o Instagram Direct, o tempo vago do quotidiano, reconstitui-se num presente que é recuperado através de um diálogo entre dois desconhecidos. Cria uma tensão que retesa os músculos do agora, necessários para lidar com um momento incerto, fora da normalidade de todos os dias. Embora, seja sustentada na referida prática fraca, são as possibilidades desta última que podem introduzir o “bang of life” descrito por Marios/Nicephor, ou podem reacender uma certa “inquietação de si” como escreve Quilici, onde reencontramos o que é estranho e novo e em simultâneo escapamos ao automatismo do ritmo da vida de cada um. Cada cartão tem assim o potencial de representar um fora do ritmo, uma matéria dissonante no tecido da realidade e abrir temporariamente o acesso a uma outra experiência. Está, no entanto, tudo dependente da vontade do participante em decidir entrar, em decidir continuar um diálogo que já foi iniciado pela pergunta. Este diálogo, mais do que a questão sobre dinheiro e a revitalização do conceito, é o que verdadeiramente interessa porque tal como Avitgou identificou em relação à pergunta sobre felicidade de Marios/Nicephor, é resultado de um encontro onde somos confrontados não só com o outro mas também com nós próprios. A tomada de

consciência deste pressuposto é fundamental para orientar o sentido da participação. Nada é imposto e nesse sentido não tem um sentido provocatório ou pedagógico mas interpela quem participa a pensar para si, sobre si, de modo a poder situar-se em relação ao que é perguntado. “Não quero fazer uma obra interactiva. Quero fazer uma obra activa... Uma obra activa requer em primeiro lugar que me dê a mim próprio.” (Hirschhorn como citado em Bishop, 2019, p.72). Esta componente activa da obra em que no caso de SIMO existem vários momentos distintos em que o criador se dá a si próprio (sendo esta tese um desses momentos) é o que é procurado através dos seus métodos. O que se pretende realizar com cada abordagem ao público será idealmente um processo de descoberta sugerindo apenas caminhos cujo “ponto de partida é o estranhamento em relação a um envolvimento automático com a existência” (Quilici, 2010, p.68). Deste modo a dinâmica de diálogo pode permitir a construção de uma posição subjetiva, de uma identidade insuspeitada sobre o problema e nesse percurso, de uma possível negociação que reflete a dificuldade do que é discutido que é sempre sustentada no modelo de subjetividade tal com Hirschhorn a entende e que “não é o fictício sujeito total de uma comunidade em harmonia, mas um sujeito dividido, de identificações parciais, aberto a um fluxo constante” (Bishop, 2019, p.76). Para que haja esta disponibilidade é essencial que aconteça um movimento deliberado no sentido de participar em que “o espectador já não é forçado a satisfazer as solicitações interactivas dos artistas, mas é pressuposto como sujeito de pensamento independente, que é o pré-requisito essencial para a acção política” (Ibidem, p.73). Hirschhorn (como citado por Bishop, 2019, p.73) afirma que “ter reflexões e pensamentos críticos é tornar-se activo, colocar questões é viver.” Perguntar tem assim uma componente vital, remexe sobre o que pode estar estagnado porque é simplesmente produtor de movimento. A sua natureza é ser resistente à inércia desafiando o estado de repouso em tudo ao seu redor. No entanto, idealmente deve haver uma certa correlação e aproximação a processos espontâneos. Quaisquer condições artificiais colocam uma pressão adicional em quem responde e como responde e por essa razão a estratégia recaiu num processo orgânico baseado na força do acaso e assim, recuperando a perspectiva de Duchamp, da força do mundo. Uma vez estabelecida a disponibilidade com a ocorrência de um contacto por parte de quem decidiu participar, é possível na maioria dos casos, estabelecer um diálogo e colocar outras perguntas em sucessão, as quais são formuladas como consequência das respostas dadas. Algo semelhante ao que acontecia com James Lee

Byars com a diferença importante das perguntas não serem feitas com um sentido absurdo, desligado de uma conversa até a paciência dos participantes estar esgotada. A possibilidade de atingir esse limite, no caso de SIMO, está no entanto sempre presente e desse modo recorre-se com frequência à estratégia de deixar claro que após cada questão o participante tem sempre disponível a possibilidade de não responder. Foi observado que, naturalmente, cada pessoa tem um nível de tolerância singular e nessa medida existem diálogos mais longos, outros mais curtos e outros ainda que são equivocados. Não obstante, a tentativa de deixar a todo o momento um espaço aberto para que seja o participante a decidir o que fazer é fundamental para que este sinta que está numa posição de controlo. O facto de se ter colocado voluntariamente numa situação que o põe em contacto com um estranho através de uma rede social é suficientemente contingente. Desse modo interessa demonstrar a cada instante que do outro lado está alguém curioso e disponível a uma outra subjetividade mas em simultâneo que este projeto é um entre muitos onde “as relações intersubjetivas não constituem um fim em si próprias, mas servem para explorar e desatar um nó mais complexo de preocupações sociais sobre compromisso político, afectos, desigualdade, narcisismo, disrupção e protocolos sociais” (Bishop, 2017, p.85). Deste modo é também fundamental reforçar que a perspetiva pessoal sobre a pergunta que se encontrou é o verdadeiro valor do encontro. O que se pretende com a circulação dos cartões com perguntas sobre dinheiro é abrir a conversa sobre um tema cuja natureza aberta, tal como já foi referido no final do capítulo sobre o mesmo tema, se expõe a um processo de transubstanciação do qual depende a sua percepção. Esta só se completa com o olhar e a interpretação de quem o usa. Nesta medida a participação em SIMO vai à procura dos múltiplos olhares que podem de alguma forma ajudar a completar um conceito que será sempre incompleto. A existir alguma coisa de estável no dinheiro é a sua condição permanente de pergunta o que sugere que “Is Money a Question?”, é possivelmente a única pergunta que não interessa fazer. Paradoxalmente parece ser aquela que se assume como a menos problemática. Assim é essencial que a participação em SIMO assuma algumas das características que foram descritas ao longo deste capítulo de modo a que o foco esteja sempre na agência de quem participa e num processo de escuta de quem solicita essa participação.

Considerações Intermédias: Participação em SIMO

Nada como começar algo parecido com uma conclusão de capítulo dizendo que tudo o que foi escrito pode constituir um falhanço enquanto análise porque existe sempre a possibilidade da interpretação da participação enquanto dádiva estar enviesada pela experiência de quem já está há muito tempo envolvido neste processo. Nessa medida é preciso deixar em aberto um espaço para novas interpretações que poderão enriquecer o conteúdo conceptual da performance. Como nada é fechado em SIMO terá que haver uma permanente hesitação em definir conclusões. As acções e acontecimentos que fazem agora parte da sua história podem ser sempre qualificados de muitas maneiras e por isso são muito mais complexos do que qualquer análise que este capítulo possa oferecer. Falando de arte participativa será sempre um risco avaliar as motivações de quem responde como também será sempre um risco avaliar as motivações para quem cria porque muitas vezes estranhas ao próprio criador. Considerando esta última observação colocar em perspectiva um caminho escolhido é tentar recuperar alguma lucidez sobre tudo o que foi feito e vivido e por isso é necessário reviver não só a experiência mas a sensação da experiência. Assim, porquê descrever a participação enquanto dádiva para além de tudo o que foi escrito? Porquê seguir numa direcção que poderá ser equivocada? A resposta poderá estar na primeira interação dos cartões no espaço público cuja experiência foi remetida para uma nota de rodapé no processo de escrita deste capítulo. No entanto esta interação é mais importante do que uma nota de rodapé porque redefiniu o que era possível para esta performance e iluminou a qualidade de um sentir. Receber a primeira resposta a algo que é colocado no mundo sem a certeza de que haja reciprocidade é sentir que algo foi oferecido. Que alguém estabeleceu uma relação com o objeto que encontrou e decidiu/sentiu dar um pouco do seu tempo e uma parte de si própria para manter o mesmo objeto vivo. A partir desse momento passa a integrar a energia/hau de quem participou expandindo-se para além da sua configuração original. O cartão é o acontecimento extraordinário, num quase paralelo aos “event cards” de George Brecht; são a coisa mais importante que interrompe o quotidiano de quem participa mas igualmente de quem cria quando quando são enviadas as respostas. Abre-se novamente um terceiro espaço, espaço liminar, onde ambos se encontram brevemente. Assim quem participa abre a porta a esse espaço e traz quem cria para dentro dele. Para o criador o espaço também é novo e precisa de duas pessoas para que se constitua. O cartão é

apenas uma porta que dá acesso a essa estranheza, a esse real, a essa brecha se abre brevemente para voltar a desaparecer no fim de cada conversa. Essa é a emoção deste processo de participação, o reconhecimento de que esse espaço de facto existe e que quem participa não oferece apenas a sua resposta mas abre a porta, oferecendo também o acesso a essa dimensão. Em cada um desses momentos, a cada resposta dada, sinto sempre a necessidade de agradecer a possibilidade de poder voltar a habitar esse espaço e o tempo que é concedido por quem se dispôs a falar com um desconhecido apenas baseado em algo que encontrou algures. Muitas das respostas não consigo deixar de sentir que são oferecidas em que inclusivamente algumas delas me emocionaram pela forma como foram dadas. Como já foi referido no início destas considerações existe um grau incontornável de subjetividade que impede uma análise racional deste processo. Mas este é um projeto artístico e por isso não foi desenvolvido para ter a elegância de um modelo científico. Na sua relação com o espaço público, assume voluntariamente a contingência do carácter orgânico do acaso na medida em que, como Duchamp já nos disse, essa é uma condição natural do mundo. Por isso, quando os cartões são colocados no mundo entram imediatamente na sua dinâmica em que cada resposta será sempre um reflexo desta organicidade. As respostas desdobram-se assim enquanto produção da agência do mundo e agência de quem encontra os cartões. Aquilo que se evita é aquilo que Bishop já identificou como pseudo participação. Nada é forçado, nada é feito no sentido de orientar as respostas no sentido “certo” porque não existe um “certo” e por isso não tem uma intenção pedagógica ou provocatória. Existe sim o potencial de múltiplas percepções que podem ser expressas livremente considerando que está criada uma situação que elimina qualquer tipo de obrigação e expande um sentido de subjetividade. Isto permite a quem participa formar e informar a obra numa comunicação que é feita sempre em tempo real e idealmente dirigida a uma pessoa de cada vez. Este pressuposto implica a utilização do que Teresa Cruz denomina como prática fraca na forma de uma distribuição de cartões pelos assentos individuais dos transportes públicos que funcionam paradoxalmente enquanto espaço atomizado. Num seguimento lógico parte-se sempre do princípio que um cartão será dirigido a uma pessoa reforçando a componente individual da participação. Chega-se ao espectador-artista (Cruz, 2016) envolvido espontaneamente num acto de reciprocidade ao cartão recebido que assume a forma de uma resposta que completa/continua a performance através do processo de transubstanciação Duchampiano. A acrescentar a isto, se Hyde

tiver razão ao dizer que toda a arte é uma dádiva então a contribuição do espectador-artista também é naturalmente do domínio da dádiva como Sarmiento também sugeriu. A performance mantém deste modo a sua condição permanente de projecto em que a participação é enquadrada num regime de exploração contínua, em que cada resposta apenas contribui para abrir ainda mais o trabalho e onde cada pergunta introduzida no espaço digital pode ser respondida num tempo expandido. O Instagram é o ponto de encontro, o lugar desmaterializado que permite a intermediação entre duas subjectividades que se comprometeram durante uns breves instantes a pensar em conjunto. A questão do dinheiro nunca ficará resolvida porque, como já vimos, da mesma maneira que a obra é completada/continuada pela percepção do espectador também o dinheiro é completado/continuado pela percepção de quem o usa. Se Stallabrass já tinha identificado as várias maneiras que fazem com que arte e o dinheiro sejam cada vez mais semelhantes podemos acrescentar esta sua relação com a transubstanciação, ou seja, que tudo o que cada uma delas é depende da percepção de quem observa/usa. Nessa medida será possível afirmar que de facto não há matéria que melhor encaixe nos processos da arte do que o próprio dinheiro. E o contrário, também é verdade? Se tiver uma opinião acerca deste assunto deixe o seu comentário em baixo ou então mande a sua resposta para [www.instagram.com/ s. i. m. o. no w here/](https://www.instagram.com/s.i.m.o.no.w.here/).

A (e não as) PPP (Prática de Participação em Processo) de SIMO

Publicações

A tese não termina na parte anterior porque este é um processo aberto e por isso está permanentemente a ser reconfigurado à medida de um sempre presente princípio de experimentação. Esta última requer uma prática constante que Andrea Phillips descreve da seguinte forma: “to be practice-based is to be more flexible; more imbedded in the immanence of operations; more responsive to material and conceptual change; more reflexive” (Phillips, 2018, p.71-72). Toda a componente evolutiva do projecto depende desta capacidade para observar e reflectir sobre o que está a ser produzido materialmente e conceptualmente de modo a criar a possibilidade para que aconteçam sucessivos avanços. Tal como Mingwei pede aos seus bailarinos para deixarem que as formas que aparecem no chão influenciem os seus movimentos, esse processo de escuta também é transferível para os objetos que vão sendo criados em SIMO numa estratégia

híbrida que implica uma agência e uma escuta. Por vezes é preciso mover uma intenção para que alguma coisa apareça, outras vezes é preciso escutar o que é preciso que venha a seguir, o que quer dizer não há controlo total sobre o que se faz como também aquilo que se faz não está entregue a si mesmo. Todo o trabalho é sustentado num diálogo/escuta orgânicos que não se focam apenas na relação de quem cria e do que é criado mas também como é que mundo pede para ser incluído. Este é o grau de flexibilidade necessário para que uma prática possa ser considerada como tal. Fazer SIMO, principalmente no último ano e meio é estar envolvido numa prática que requer participar num

flow of process that is both immanent and interdisciplinary, through which we develop an event-based and ongoing improvisory state of productivity. We also repeat ourselves, in the sense that we work at this productivity every day, every week, and get better at it (we can always work harder to get better but there is never a final state of achievement). If we are artists, we produce objects that do not summarize this process but rather embody states in the level flow. (Ibidem)

O projecto enquanto prática do quotidiano ocupa os dias de diferentes maneiras considerando tudo o que é preciso fazer para que se mantenha a acontecer num processo que é absolutamente interdisciplinar. Como tal, os seus conteúdos transformam-se inevitavelmente acompanhando uma relação permanente com a imprevisibilidade de quem não sabe o que vem a seguir. Apenas se pressente um futuro onde aguardam novos materiais em que a única certeza que existe é expressa na possibilidade de os últimos surgirem a partir daqueles que já foram criados/encontrados ou a partir de uma relação consistente com o trabalho. “Aparecer todos os dias” é uma parte fundamental deste processo porque é a consistência no “meter a mão nas coisas” que muitas vezes faz com elas apareçam. Todos os que fazem/criam coisas sabem o que é começar com uma ideia e acabar com uma coisa completamente diferente quando comparada com o que se começou. O que é estar atento, ser flexível, escutar aquilo que está a acontecer, deixar que nos guie sempre que nos pede, abdicar do controlo porque é preciso saber que aquilo que se cria tem vida própria, que se desdobra de maneiras que não estamos à espera onde muitas vezes a nossa função é simplesmente deixar que as nossas mãos ou o nosso corpo sejam guiados. Também sabemos que muito do que foi descrito está

relacionado com simples resolução de problemas que vão aparecendo e nessa medida colocam perguntas que reorientam um fazer. Este é o diálogo que acontece quando nos encontramos no fluxo de criação a que se refere Phillips. Apenas seguindo estes princípios é possível tudo evoluir indefinidamente. Se houver o grau certo de liberdade e controlo nada tem limites. Mas é preciso estar em processo, é preciso estar envolvido numa prática em que tudo se cruza num tempo alargado e indefinido. O projecto tem sempre tentado seguir estas premissas com graus variáveis de sucesso em que todos os seus elementos foram sofrendo algum tipo de mudança.

Os “Free Money Cards” são os elementos da performance onde a evolução é mais visível os quais foram alterados gradualmente desde que foram introduzidos no instagram influenciados pela observação do funcionamento da plataforma que tendencialmente gera participação de clique único. As perguntas começaram a ser produzidas para que pudessem ser respondidas rapidamente dando-lhes um formato binário ou de escolha múltipla. Atualmente, este processo de construção da pergunta mantém-se apesar de não representar um modelo rígido.

Figuras 15 e 16

Is money in need? e Is money social or anti-social?



Nota. Exemplos de perguntas de resposta múltipla ou com estrutura binária

Considerando que o *Instagram* é uma plataforma essencialmente visual surgiu naturalmente a necessidade de trabalhar de forma mais intensa a componente plástica dos cartões de modo a ampliar não apenas a sua complexidade mas também a torna-los mais apelativos. O grafismo de cada cartão está sempre de alguma forma relacionado com a questão formulada na publicação, reforçando-a ou dando-lhe outra dimensão ampliando o espectro da sua perceção. Para além da componente gráfica foram explorados diferentes materiais e objectos na relação com as perguntas procurando a tensão dessas ligações enquanto produtoras de participação. Isto implica um fazer mais lento, muitas vezes com um maior intervalo entre publicações onde o tempo de produção de cada “cartão” (não de todos) se tornou mais demorado. Inclusivamente aquelas que são agora consideradas as publicações mais simples implicam um maior investimento de tempo e de recursos considerando que a pergunta é desenhada à mão, o que não acontecia no início, como é possível observar no *feed* da performance. Este trabalho adicional para além de ser uma fonte de imenso prazer e uma maneira de expandir o significado das perguntas era também uma estratégia para gerar mais participação na plataforma. No entanto era preciso ultrapassar a dificuldade do maior espaçamento entre publicações que passou por alternar entre publicações mais simples e publicações que fossem mais exigentes em termos de produção promovendo uma maior consistência da relação com a plataforma. A regularidade pretendida foi conseguida durante períodos alternados e prolongados. No entanto não foi geradora de mais participação. Como já foi explicado ao longo deste capítulo esta foi uma das razões mais importantes que justificaram uma mudança de tática. A personalização dos cartões mantém-se, feitos com todo o cuidado e sempre à mão, mas agora com o propósito de gerar mais participação no espaço público. Este processo vai manter-se embora não seja possível avaliar a sua eficácia.

Fotografias

“The much quoted study by Curalate published in 11/2013 that analyzed 8 million Instagram photos also found that the photos that are lighter, have large background area and use a single dominant color generate more likes” (Manovich, 2017, p.103).

Este foi um aspecto considerado na escrita do trabalho de Metodologias e apresentado enquanto elemento a explorar. Sugeria-se apelar mais à qualidade da

fotografia para que também fosse um convite à participação onde a pergunta seria naturalmente sempre o foco. No entanto especulava-se sobre a possibilidade de esta ser complementada e destacada não só com diferentes opções de design do cartão onde é formulada mas também nas opções que são feitas a nível do contexto onde é apresentada. Os princípios descritos por Manovich poderiam servir como coordenadas de um padrão estético de preferências que poderia também ajudar a repensar o espaço onde a fotografia poderia ser tirada. Assim as perguntas colocadas foram:

- Poderá haver um novo *background* no fotografar dos Free Money Cards?
- Terá a pergunta que ser adequada à ideia de um background alargado?
- Que perguntas seriam essas?

O que se segue foram algumas tentativas de dar resposta às perguntas anteriores

Figuras 17, 18 e 19

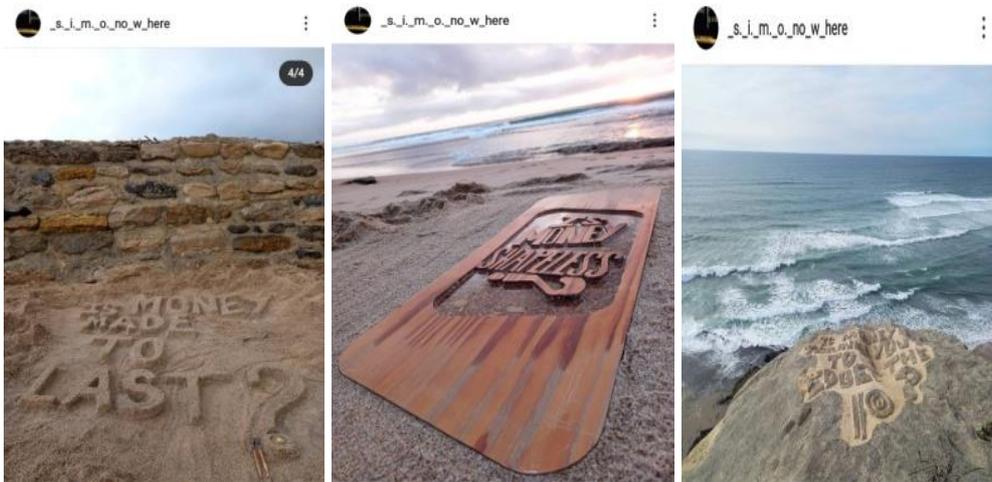
Is Money More Important than the Ocean?, Sand Bank e Is Money an Emptiness You Need to Fill?



Nota. Exemplos de perguntas feitas no e para o exterior

Figuras 20, 21 e 22

Is Money Made to Last?, Is Money Shapeless? e Is Money Taking You to the edge?



Nota. Exemplos de perguntas feitas no e para o exterior

Figuras 23, 24 e 25

The Shaper, Is Money lost in Translation? e Is money Invisible or Making You Invisible?



Nota. Exemplos de perguntas feitas no e para o exterior

“Feed”

“It shows that the meaning of a particular photo in Instagram changes depending what photos are around it in the user’s gallery.” (Manovich, 2017, p.77)

Esta preocupação com a composição das fotografias publicadas na relação entre si, só é possível porque assente em características específicas da configuração da plataforma. A sua componente estética assente na representação visual dos seus conteúdos é um fator determinante para que o feed tenha sucesso tal como Manovich (2017) refere:

At the same time, Instagram UI also has (at least until now) certain unique ways or organizing images different from, for example, Facebook or Twitter—a photo grid with three columns across. All these features make Instagram medium sufficiently different from 20th century common platform for presenting photos such as newspapers, magazines, books or exhibitions. Although the sequencing of photos was important to all of them, it becomes a single most crucial strategy for creating successful Instagram feeds. (p.115)

Esta organização em grelha coloca cada publicação em relação com a publicação anterior e em relação com a publicação posterior. A contiguidade das suas posições abre a possibilidade de construção de micronarrativas ou de colocar em tensão duas imagens situadas uma ao lado da outra ampliando a leitura isolada do seu conteúdo. Existem também exemplos de “feeds” em que é construída uma única imagem a partir dos mosaicos que funcionam assim como peças de um puzzle.

No caso de SIMO, embora as publicações fossem em alguns casos planeadas enquanto conjunto de modo a reforçarem, complementarem ou completarem uma ideia foi sugerido que esta abordagem poderia ter uma utilização mais consistente. Interessa lembrar que estas ideias eram uma projeção para o futuro onde ainda se considerava que o sucesso do “feed” poderia contribuir para uma participação relevante na plataforma. Apesar dessa ideia de sucesso estar excluída dos objetivos da performance a relação entre publicações continua a ser usada porque partilham o mesmo tema ou ajudam a fazer a transição para outra coisa. Assim, os cartões podem ser produzidos,

acumulados e organizados em várias combinações antes de serem publicados. Existem vários exemplos óbvios no “feed” da performance¹¹¹ que demonstram este método de trabalho mas existe um que é mais subtil e que por isso passa despercebido. O ano de 2019 foi bissexto e por isso, considerando a raridade do acontecimento, na manhã do dia 29 de Fevereiro foram feitas 29 publicações diferentes entre si que incluíam pequenas séries como as “Love Series” ou perguntas isoladas.

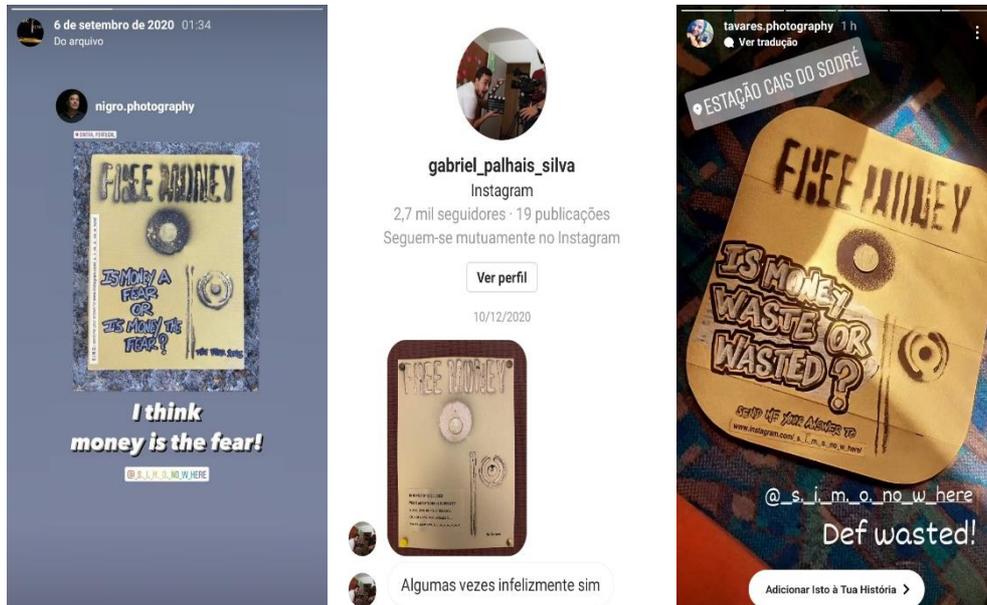
Este processo permite avaliar se a particularidade de um cartão, principalmente quando não está inserido em nenhum pressuposto de construção de uma série, pode produzir novas ideias e interpretações quando composto numa determinada ordem com outros cartões. A aplicação deste princípio mantém-se enquanto prática na tentativa constante de produção de significado. Ampliar o que os cartões podem dizer quando colocados em relação uns com os outros é uma forma de sucesso que vai um pouco mais além do que a ideia de sucesso referido por Manovich. Procurar construir um “feed” que seja visualmente atraente e em simultâneo seja coerente na construção dos seus conteúdos é apenas relevante na medida em que pode expandir as formulações relativas ao tema dinheiro. Considerava-se também que poderia gerar participação mas com a evolução da performance a relação participativa com a plataforma, como já foi explicado foi perdendo importância.

¹¹¹ Alguns destes exemplos são as “Measure Series”, “Frame Series”, “Hashtag Series”, “Dream Series”, entre outras.

O Futuro da Estratégia de Participação no Instagram não Depende Apenas do Instagram

Figuras 26, 27 e 28

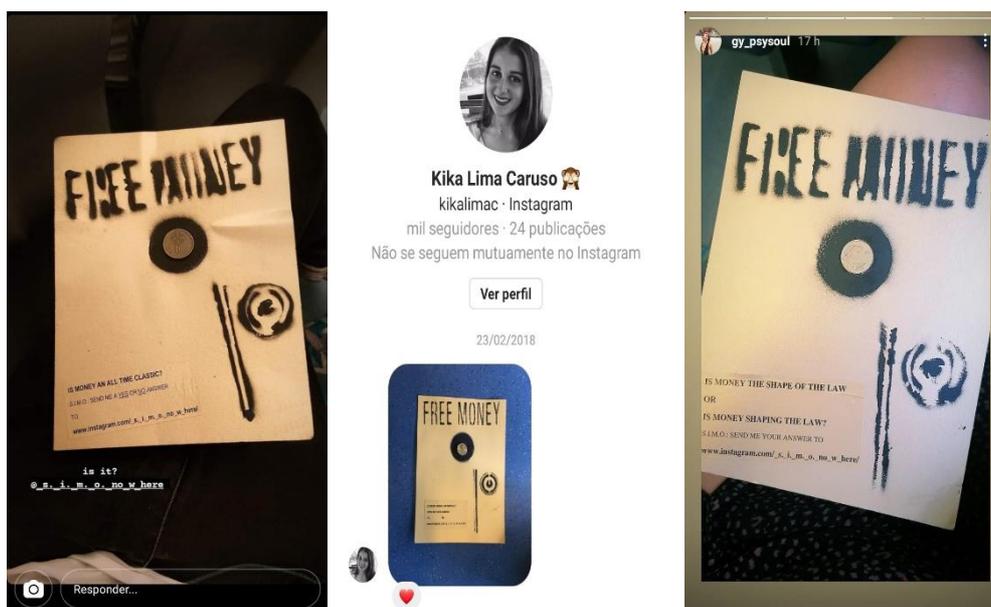
Participação1, Participação2 e Participação3



Nota. Da esquerda para a direita, fotografia e participação de nigro.photography, gabriel_palhais_silva e tavares.photography

Figuras 29, 30 e 31

Participação4, Participação5 e Participação6

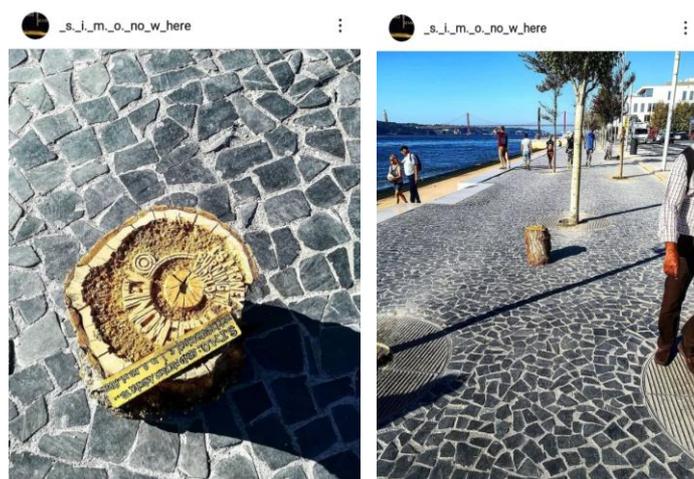


Nota. Fotografia e participação de renasyldz, kikalimac e gy_psysoul

Mais importante do que as publicações no “feed” são as táticas utilizadas na difusão das perguntas no espaço público. Assim, para além dos “tradicionais” cartões em papel dourados já discutidos foram introduzidos objectos de maior dimensão que tivessem o potencial de ser vistos por várias pessoas e simultaneamente mais difícil de serem transportados. A produção destes objectos contradiz a relação mais íntima de um cartão para uma pessoa mas as conversas resultantes da tentativa de responder à pergunta serão sempre individuais. O mesmo acontece em relação à pergunta que apesar de ser a mesma para várias pessoas será sempre abordada em função da subjetividade de cada um dos participantes. O primeiro deste objetos a ser colocado no espaço público foi um segmento de um tronco de pinheiro com a pergunta gravada à mão “*Is Money Burning the World?*” e com a morada escrita num pedaço de contraplacado que foi encaixado junto à pergunta. O tronco foi deixado no passeio pedonal junto ao rio Tejo que liga o Cais do Sodré à Praça do Comércio durante todo o dia. Para além da natural expectativa em relação à participação havia também a curiosidade de saber se o tronco se manteria no mesmo sítio ao final da tarde. Ninguém participou mas o tronco voltou para casa.

Figuras 32 e 33

Is Money Burning the World? e Sem titulo

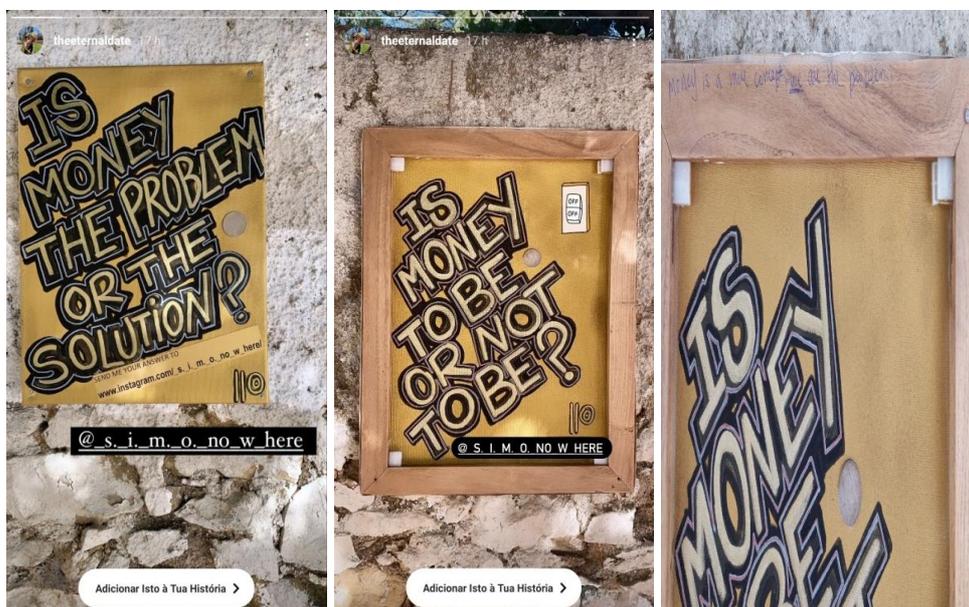


Nota. O tronco esculpido com a morada para onde as pessoas podem participar é deixado à margem do rio.

No longo muro da Quinta do Ingleses em Carcavelos foram colocadas duas telas com as perguntas “*Is Money to Be or Not to Be?*” e “*Is Money the Problem or the Solution?*”. A tela desta última estava em mau estado e por isso foi virada ao contrário o que acabou, como vamos ver, por ser uma vantagem. No caso de ambos os objetos repetia-se a expectativa em torno da participação não havendo a intenção, no entanto, de os recuperar. Em ambos os casos foram dadas respostas e as telas acabaram por ser levadas.

Figuras 34, 35 e 36

Participação7, Participação8 e Participação Anónima



Nota. Participação de theeternaldate à esquerda e ao centro. Na imagem à direita mostra a tela virada ao contrário onde um anónimo escreveu directamente na moldura.

Do outro lado deste muro foi esculpida a pergunta “*Is Money Absolute or Obsolete?*” em cima de massa de preenchimento que se usa para tapar os buracos das paredes interiores de casa. Uma parte do muro foi coberta com esta massa que apesar de ser muito mais fácil de esculpir permitindo acelerar todo o processo não havia a certeza se iria resistir durante muito tempo. De qualquer modo o risco de ser levado era eliminado mas também não havia nenhuma possibilidade de participação considerando que não foi associada a morada da plataforma. Isto não impediu algumas pessoas de manifestarem a sua opinião que parece tão aberta quanto a pergunta. Como é um tipo de participação diferente de todas as outras foi baptizada de participação coloquial.

Figura 37

Participação Coloquial



Nota. Pergunta esculpida no muro da Quinta do Ingleses, Carcavelos. Poderá assumir-se que quem participou com a linguagem colorida que podemos observar acha que o dinheiro é absoluto. Possivelmente será a versão vernacular do polegar para cima.

Como último exemplo fica a placa em contraplacado onde foi esculpida a pergunta “Is Money Waste or Wasted?” e foi colocada num antigo muro junto à Fábrica da Pólvora em Barcarena. Este pode ser um exemplo de arte supertemporal já que a primeira resposta foi dada passado oito meses da placa ter sido encaixada a pregos e a cimento. A expectativa era que as chuvas de inverno expandissem o contraplacado até este se deteriorar a tal ponto que a pergunta ficaria ilegível. Os 10 cêntimos como sempre desapareceram mas a placa mantém-se em ótimas condições de uso.

Figura 38

Participação9

Ontem 22:17



Nota. Fotografia enviada fernandovazdias que também deu a primeira resposta à pergunta representada na imagem.

Foi também experimentada uma outra utilização dos cartões de modo a perceber se resultaria numa maior participação. Isto implicou a utilização de materiais mais fortes e desse modo, ao mesmo tempo que ganharam em espessura, foram revestidos de tinta plástica para paredes de modo a beneficiarem de alguma impermeabilidade e rigidez. No topo e na base do cartão foram feitos dois furos por onde passa um pedaço de cordel. Todo este processo culminou naquilo que as imagens mostram.

Figuras 39, 40 e 41

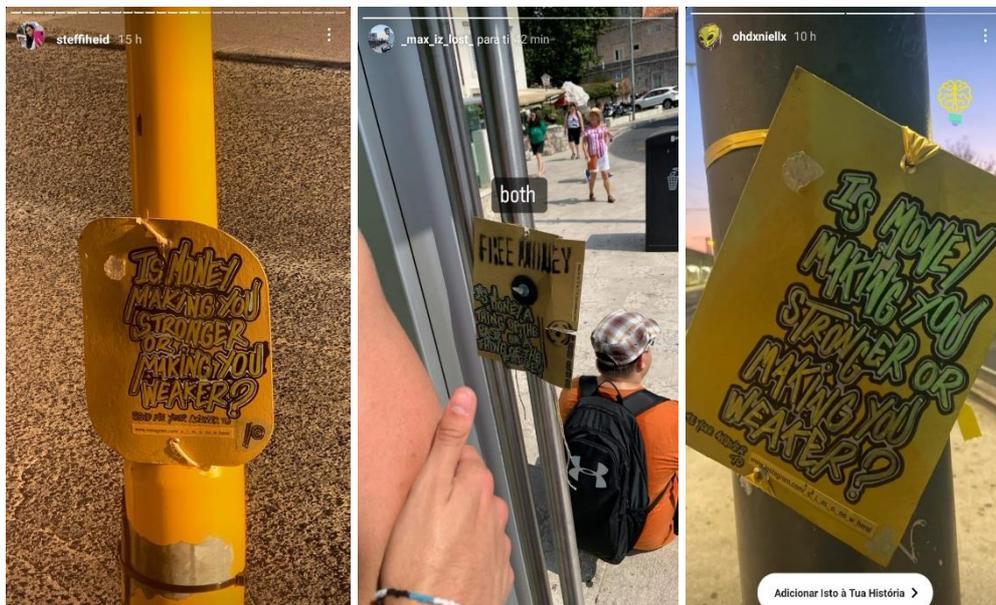
Participação10, Participação11 e Participação12



Nota. Da esquerda para a direita, participação à nova versão da difusão dos cartões por kaky_ina, adrianapgomesc e kessymori

Figuras 42, 43 e 44

Participação13, Participação14 e Participação15



Nota: da esquerda para a direita, fotografia e participação de steffiheid, _max_iz_lost_ e ohdxniellx

Figuras 45, 46 e 47

Participação16, Participação17 e Participação18



Nota. Da esquerda para a direita, fotografia e participação de _inesrossetti, loane_poirot e albafrancob

Figuras 48, 49 e 50

Participação19, Participação20 e Sem Titulo



Nota. Fotografias e participação de cjendevours

Esta utilização dos cartões ampliou as possibilidades do uso da cidade para estimular uma maior participação. Mais lugares, mais pessoas logo mais respostas. De facto o número de respostas aumentou um pouco o que para uma performance da natureza de SIMO é significativo. Assim, este é um método que vai continuar a ser usado em simultâneo com os outros já descritos.

Entretanto, com acumulação de materiais não usados, consequência da evolução natural dos cartões, começaram a ser utilizadas as perguntas impressas através do computador que integravam os cartões originais. Estas foram guardadas para o caso de virem a ser reutilizadas considerando que todo o processo passou a ser manual. A sua reciclagem resultou num pequeno cartão-de-visita com o logotipo na face oposta e que pode ser colocado em qualquer lado.

Figuras 51, 52 e 53

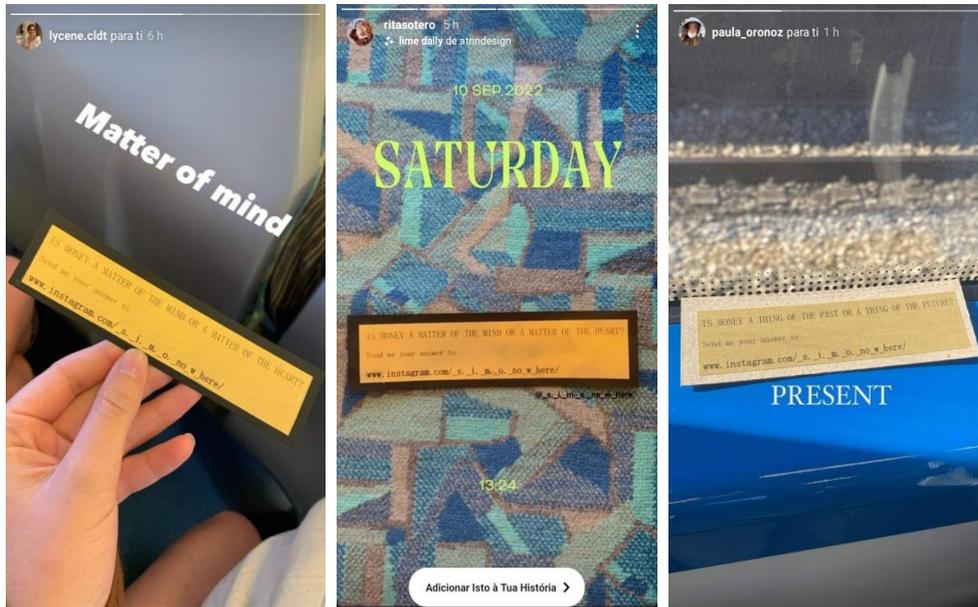
Participação21, Participação22 e Participação23



Nota. Da esquerda para a direita, fotografia e participação à versão simplificada dos cartões por cristiana.dcb, alicinhatram e sorrow_mortis.

Figuras 54, 55 e 56

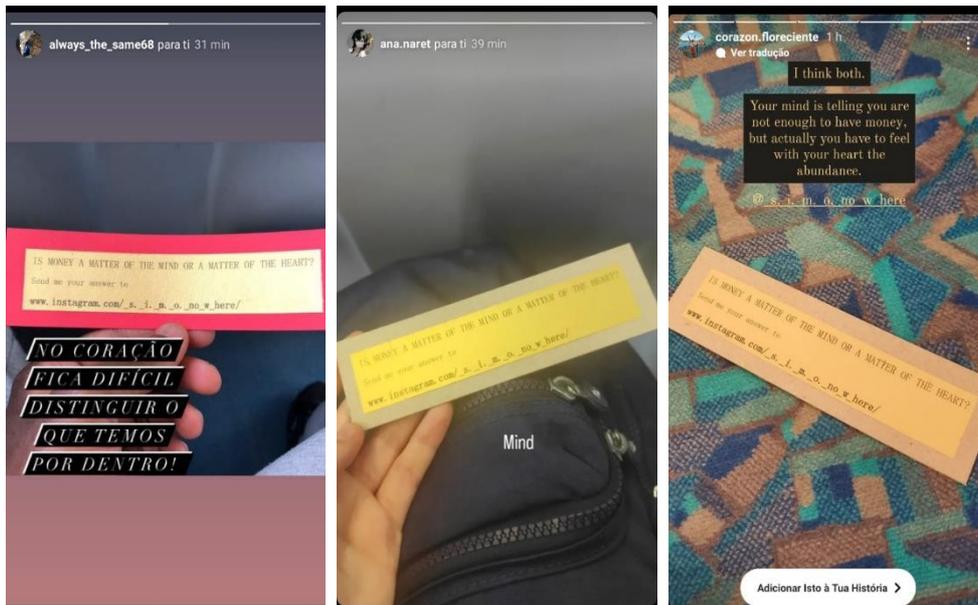
Participação24, Participação25 e Participação26



Nota. Da esquerda para a direita, fotografia e participação à versão fiduciária dos cartões por lycene.cldt, ritasotero e paula_oronoz, respectivamente

Figuras 57, 58 e 59

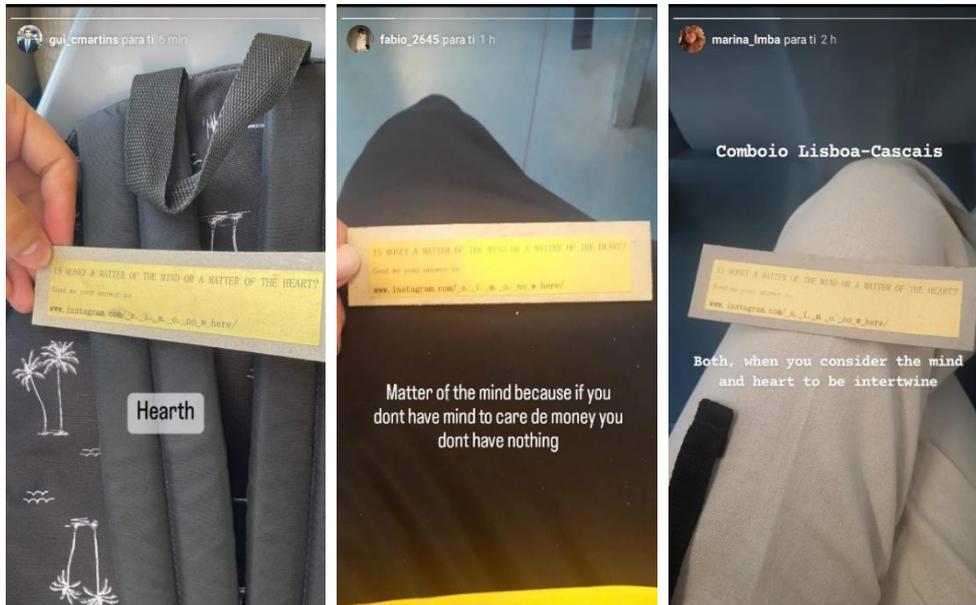
Participação27, Participação28 e Participação29



Nota. Da esquerda para a direita, fotografias e respostas e participação de always_the_same68, ana.naret e corazon.floreciente

Figuras 60, 61 e 62

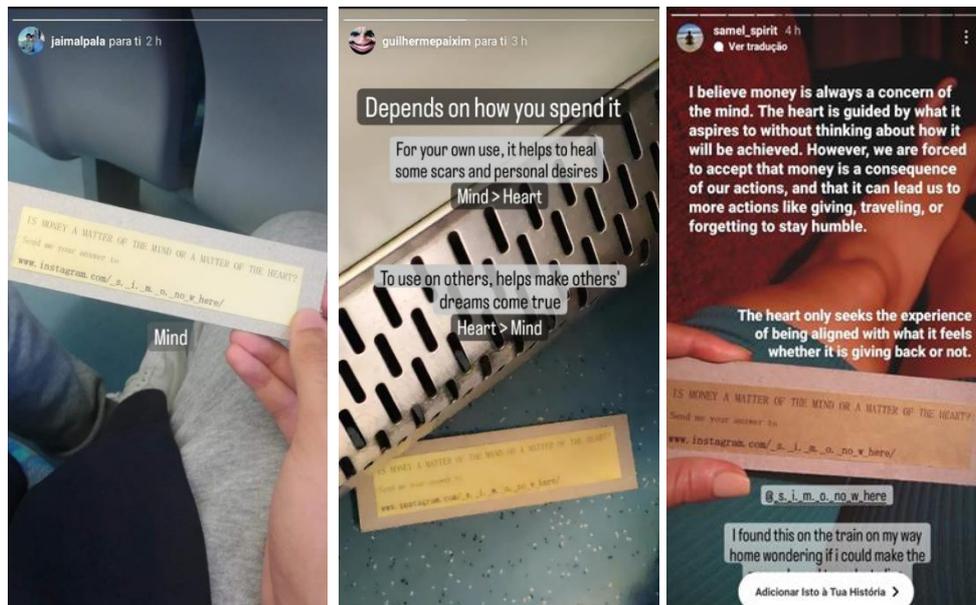
Participação30, Participação31 e Participação32



Nota. Da esquerda para a direita, fotografias e participação de gui_cmartins, fabio_2645 e marina_lmha

Figuras 63, 64 e 65

Participação33, Participação34 e Participação35



Nota. Da esquerda para a direita, respostas à pergunta “is money a matter of the mind or a matter of the heart?” de jaimalpala, guilhermepaixim e samel_spirit

Figuras 66, 67 e 68

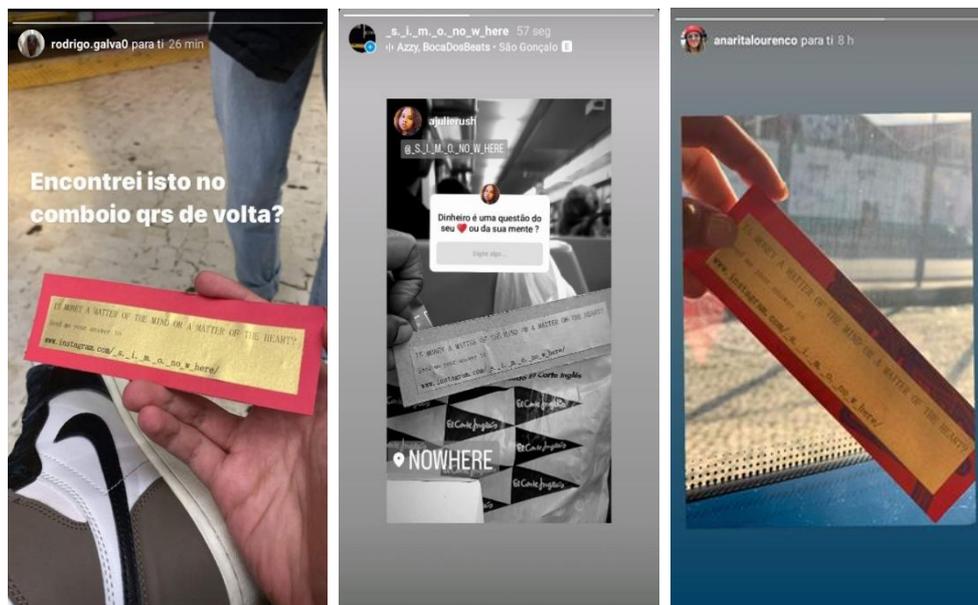
Participação36, Participação37 e Participação38



Nota. Da esquerda para a direita, fotografias e participação de Leila...pf, babysdeviil e joao.scoelho

Figuras 69, 70 e 71

Participação39, Participação40 e Participação41



Nota. Da esquerda para a direita, fotografias e participação de rodrigo.galva0, ajulierush e anaritalourenco

Figuras 72, 73 e 74

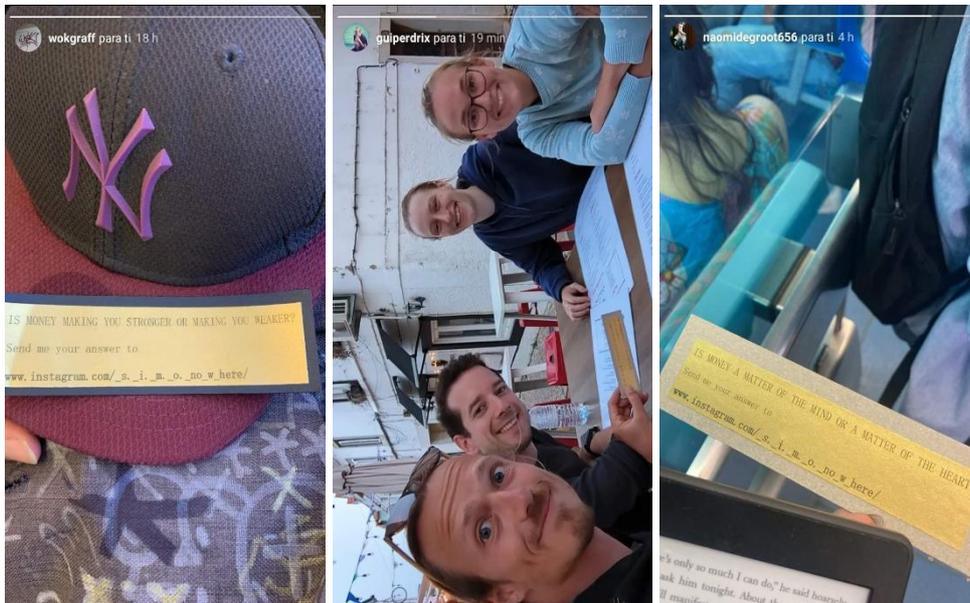
Participação42, Participação43 e Participação44



Nota. Da direita para a esquerda, fotografia e participação de constancmelo, snoove_ruas e wtv.pipaa

Figuras 75, 76 e 77

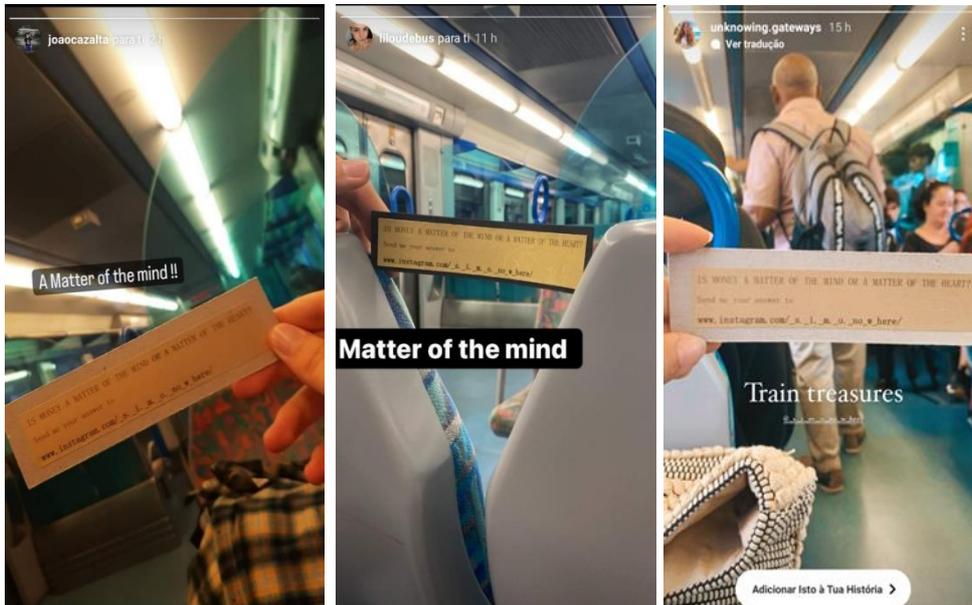
Participação45, Participação46 e Participação47



Nota. Da direita para esquerda, fotografia e participação de wokgraff, guiperdrix e naomidegroot656

Figuras 78, 79 e 80

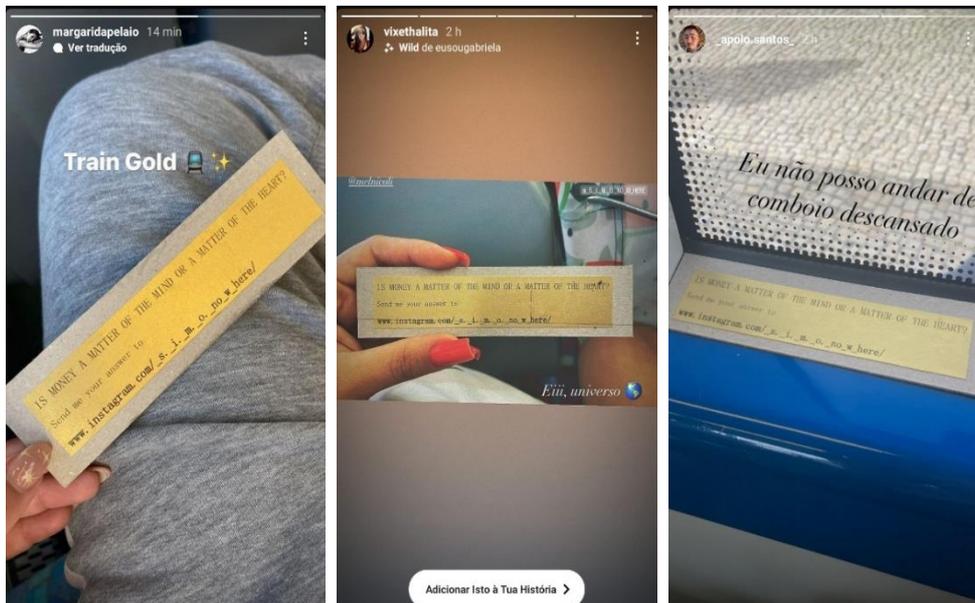
Participação48, Participação49 e Participação50



Nota. Da esquerda para a direita, fotografias e participação de joocazalta, liloudebus e unknowing.gateways

Figuras 81, 82 e 83

Participação51, Participação52 e Participação53



Nota. Da esquerda para a direita, fotografias e participação de margaridapelaio, vixethalita e _apolo.santos_

Como é evidente, este é um formato que infringe tudo o que foi descrito até aqui, principalmente porque não tem a moeda e por isso não tem corpo, nem espaço. Serviu inicialmente para reaproveitar materiais mas como desbloqueou a participação em função do maior número de cartões que era possível distribuir passaram a ser mais uma ferramenta disponível. Toda a argumentação desenvolvida à volta da ideia de uma participação residual foi alterada pela concretização de 211 respostas, o que é bastante significativo para um projecto desta natureza. Respostas que continuam a chegar. Foi assim fundamental seguir um processo que permitisse chegar a uma versão mais reduzida e com o conteúdo mais essencial: a pergunta. Poderemos assim olhar para estes cartões-de-visita como uma espécie de versão fiduciária da performance sustentados no seu valor por todo o trabalho apresentado na conta de Instagram. Parece ser legítimo especular que aceder ao “feed” de instagram de SIMO e confirmar a dimensão do seu conteúdo pode ajudar a criar a confiança para responder. Assim em vez de cartões-de-visita podemos abordá-los como uma espécie de notas só possíveis de criar porque toda a performance já fez um percurso que justifica a sua existência. Talvez possamos descrever estas notas SIMO como **dinheiro ontológico**. Não deixa de ser igualmente interessante verificar (o que só aconteceu no acto de escrever esta parte) que os objectos se vão reduzindo e se vão simplificando ao ponto de restar apenas a pergunta. Considerando esta inesperada evolução poderemos especular, no sentido de fazer uma projecção do futuro, se os objectos de SIMO vão seguir o mesmo destino do dinheiro e desaparecer no espaço digital. O que é que seria esse objecto? Um algoritmo gerador de perguntas? Uma inteligência artificial produtora de questões sobre dinheiro que podem surgir em qualquer ecrã em forma de pop-up? Seria possível fazer perguntas em função daquilo que são os gostos e o perfil de cada pessoa usando os mesmos métodos que nos são aplicados para nos venderem coisas? Poderia ser o processo de fazer uma pergunta semelhante a uma estratégia de marketing invertida em que a cada anúncio sobre um qualquer produto haveria imediatamente um anuncio correspondente com uma questão sobre dinheiro? Seria esta mais uma maneira de tentar que a ontologia do dinheiro consiga acompanhar a sua fenomenologia? Talvez... Mas neste momento, no momento em que escrevo só consigo pensar e sentir que gosto dos objectos. Gosto da sua presença física, gosto de os manusear, gosto do processo de os conceber, gosto do silêncio, do isolamento e da meditação da prática, gosto do desafio, gosto da exaustão, gosto de sentir o peso das coisas, gosto de sentir a sua resistência, gosto que o

meu corpo esteja completamente envolvido em tudo o que faço, gosto que a concretização de qualquer coisa seja a extensão do meu esforço, da minha vontade, da minha imaginação e da minha sensibilidade. Assim, muito provavelmente o futuro de SIMO passará sempre pela produção de novos objectos. Se será dado algum salto no sentido do digital é algo a ponderar. Mas sem dúvida que ainda há um caminho a fazer.

Conclusão

O problema que se coloca nesta conclusão é como terminar uma coisa que não tem fim. Deveria ser suficiente dizê-lo, afirmando simplesmente que este projecto nunca vai terminar. Mas o futuro, organizado em torno da sua infinita indeterminação mantem-nos sempre humildes em relação a grandes afirmações decisivas. Prever o futuro nunca foi para nós. Podemos talvez senti-lo em alguns momentos, onde o mundo se abre ligeiramente, diferente do mundo há um segundo atrás, mas sempre sem saber exactamente o que estamos a vislumbrar. Por isso não é possível dizer que este projecto nunca vai terminar porque entre as múltiplas razões que podemos considerar, a mais importante, seria a sua obsolescência. Amanhã, todo este trabalho poderá ser completamente irrelevante se é que alguma vez foi relevante. Possivelmente, até neste preciso momento ele será apenas um conjunto fragmentos desatualizados. Nessa medida, conhecendo a natureza imponderável das coisas, o desafio foi sempre mais pessoal, ajustando os princípios de um desportista/bailarino à produção solitária de um trabalho artístico em simultâneo com uma tese de doutoramento que o justificasse. O teste principal passou por saber onde estavam os limites e que tipo de trabalho conseguiria produzir em determinado momento o que deu origem a uma constante necessidade de colocar pequenas metas e desafios que me permitissem continuar motivado. Esse desconhecido sobre nós próprios e aquilo de que somos capazes pode ser sempre um bom condimento à tarefa que nos comprometemos a produzir. Por isso, antes de ser um trabalho para os outros apresenta-se primeiro como um processo de auto conhecimento que se vai desenrolando a cada palavra escrita, a cada palavra apagada, a cada traço desenhado, a cada batida de maço, a cada publicação no Instagram. A pergunta passa sempre por saber quais as situações onde me posso colocar para que mais de mim possa aparecer, ao estilo do que Jordan Peterson ensina. E surpreendentemente, aquilo que não tinha certeza de conseguir concretizar também foi aparecendo, sendo esta tese de doutoramento um dos maiores exemplos. Evidentemente, não deixo de fazer parte do mundo da arte e por essa razão, um certo sentimento que é prevalente nos escritos de Lewis Hyde também ajuda a que prossiga um projecto que já dura há dez anos. Que a magia acontece quando sentimos/achamos/imaginamos que alguma coisa se quer dar a ver, que alguma coisa quer aparecer e precisa de cada um de nós para o fazer. Mas é preciso encontrar formas de a descobrir. Por isso, apesar do espectro constante da sua obsolescência ainda sinto que há uma história que tem que ser

continuada e que a cada dia há uma exploração a ser feita de modo a sentir a direcção da narrativa a desenvolver. O projecto pode vir a terminar, mas não agora, não enquanto existir a intuição de que há algo mais para contar, de que ainda existem lugares onde chegar. Assim, o carácter inacabado de SIMO está em primeiro lugar ligado a uma intuição pessoal que deverei assumir, poderá não estar completamente isolada de um desejo de que o projecto continue a crescer.

No entanto, partindo de um conjunto de princípios mais técnicos, os conteúdos da performance, na forma dos seus elementos fundamentais, são favorecidos com características que têm o potencial de inserir SIMO no universo dos projectos permanentes. Já vimos que corpo, espaço e dinheiro não estão cristalizados no tempo o que é demonstrável na sua evolução individual. Do dinheiro em forma de conchas, sal, pedras gigantes, madeira de sobreiro, moedas notas e tudo o mais que nos possamos lembrar e que Simmel e outros já tão bem identificaram estamos a chegar ao momento da sua máxima abstracção enquanto um conjunto infinito de números representados no universo do digital. Por sua vez podemos dizer que os nossos espaços, especificamente aqueles que habitamos não são os mesmos que tínhamos há 100 anos e o nosso corpo também não escapa a essa mudança com toda uma história universal, biologia e antropologia para comprova-lo. Este projecto sustentou-se assim na exploração de três temas que por si só já incluem uma larga porção daquilo que são as fundações que orientam a nossa vida a qual gira à volta de uma constante sinergia entre espaço, corpo e dinheiro. Por isso, SIMO tem sempre o potencial de não ter fim porque os elementos que o constituem não têm fim. Estes, para além de uma organicidade inerente ao seu processo de crescimento estão permanentemente a ser negociados e reavaliados não só individualmente mas também entre si onde em momento algum é possível estabelecer uma separação que lhes garanta autonomia total. Os economistas neoliberais tentaram-no e continuam a tentá-lo dando preferência aos seus modelos que parcializam a realidade e a uma filosofia de eficiência que inevitavelmente deixa de fora o que essa mesma eficiência significa. Dar significado às coisas é um exercício humano e por isso complexo o que não emparelha com uma maneira de olhar para o mundo que o deseja simplificado. Ser humano é ter corpo, é experienciar o mundo através dele, é viver com os outros e com um conjunto de conceitos que vamos negociando pelo caminho de modo a permitir, idealmente, que nos relacionemos com alguma harmonia. Como peça fundamental na persecução dessa desejada harmonia temos o dinheiro sobre o qual a

insistência na sua qualidade neutra e fungível em nada reflecte os nossos contextos culturais, estados emocionais, princípios morais e éticos. Atribuir-lhe estas qualidades será criar uma ideia à volta das nossas escolhas, quando fazemos uma transacção económica, como absolutamente racionais. Jonathan Morduch diz-nos que esta presunção parece estar quase completamente ultrapassada e que “most economists no longer rigidly adhere to the assumption that individuals are fully rational, calculating beings” (Morduch, 2017, p.33). Parece até algo absurdo pensar que o dinheiro teria essa capacidade mágica de aquando da sua utilização transformar-nos em agentes em perfeito equilíbrio; uma espécie de harmonia instantânea que apontasse sempre no sentido da optimização de todas as nossas acções. Se assim fosse, nunca gastaríamos dinheiro em presentes e teríamos sempre a resposta mais eficiente na utilização dos nossos recursos económicos. Sabemos que nada disso é verdade e que o dinheiro reflecte sempre os nossos estados sejam eles racionais ou irracionais sendo igualmente um reflexo das nossas experiências, da nossa bagagem cultural, das nossas emoções, dos nossos valores. De resto é isso que nos dizem conceitos como “mental accounting”, “relational accounting systems” ou “earmaking”. Não estamos separados das nossas necessidades, das nossas vontades ou do nosso desejo como já nos disse Simmel e também não estamos separados dos outros. O dinheiro participa de tudo isto em que para além de ser um objeto caracterizado por uma certa eficiência está também envolvido num processo de atribuição de significado como revelou Zelizer. Isto implica uma outra percepção sobre o modo como o dinheiro é integrado nas nossas vidas, qual a sua função e em que direcção circula. Como seres de significado nunca será possível criar um distanciamento de uma matéria sempre entrelaçada e misturada em tudo o que fazemos. Entender exactamente o que isso quer dizer e como nos afecta será sempre um exercício que teremos que continuar a fazer em conjunto mas também um exercício que temos que continuar a fazer individualmente.

SIMO enquanto performance vai essencialmente à procura dessas percepções mais atomizadas através do estímulo a uma participação que acaba por se manifestar de várias maneiras. Se todo o seu processo de construção de perguntas e recolha de respostas acrescenta a uma discussão mais abrangente sobre dinheiro é difícil de avaliar. Talvez o mais importante seja confirmar que essa discussão acontece, com maior ou menor sucesso, numa morada de instagram que abre um espaço onde decorrem conversas exclusivamente sobre dinheiro. Se o conteúdo destas conversas é significativo

não parece ser uma questão importante mas ao invés que elas estão de facto a acontecer mesmo considerando o micro universo de adesão. Também importante assinalar que cada uma destas conversas não são uma tentativa de fazer uma análise fria e neutra do estado da economia mas perspectivas pessoais e por isso naturalmente parciais e por vezes emocionais da relação que têm com o dinheiro. Nada é científico, tudo é opinativo e resultado de uma percepção percorrida no momento. No mesmo sentido, as perguntas vão-se multiplicando, acrescentando também à discussão e deste modo o projecto vai-se estendendo no tempo. Neste longo processo, de entre todas as perguntas que já foram publicadas e todas as outras ainda por publicar existe uma, que de modo mais ou menos presente tem acompanhado toda a performance e que será apenas formulada aqui. Se estamos no domínio das questões individuais esta é uma delas mas que está directamente relacionada comigo. Porquê fazer um trabalho onde um dos temas principais é dinheiro? A resposta continua até hoje a não ser completamente clara mas de entre todas as hipóteses que fui colocando durante a construção deste projecto, muito poucas são aquelas que não são pessoais. Por isso chego a esta fase do projecto com uma quase certeza de que a abordagem mais alinhada com as minhas próprias motivações foi aquela já descrita. Zelizer teria razão em dizer que muito do que o dinheiro é e o seu significado

becomes a way to gain insight into our relationships with others and our self-understandings; our views of what is permissible, regrettable, and admirable; our anxieties and aspirations; our biases and blindnesses; and where lines are drawn between necessities and luxuries. (Morduch, 2017, p.25)

Que possivelmente esta relação é variável em função da situação e por isso tem sempre o potencial de se modificar. Por esta razão é que foi determinante construir um espaço conceptualmente específico para a performance que pudesse servir de contexto para que um corpo e o seu movimento pudessem ser libertados. Onde a improvisação pudesse surgir “as a vital technology of the self – an ongoing, critical, physical, and anticipatory readiness that, while grounded in the individual, is necessary for a vibrant sociality and vital civil society.” (Goldman, 2010, p.22) Onde o dinheiro pudesse assumir a sua forma mais essencial enquanto era simultaneamente representado enquanto matéria artística. Ou melhor dizendo, a sua utilização enquanto matéria artística está dependente da sua natureza informe. Mas qual a razão para fazer uma performance que envolve

todos estes elementos quando apenas a componente sobre dinheiro e participação seria suficiente para se fazer uma abordagem ao primeiro? Para além de tudo o que foi escrito, separar o dinheiro do corpo e do espaço apenas reforçaria a ideia de que é sempre uma substância isolada, autónoma, em torno da qual tudo gira. SIMO parte da premissa oposta em que aquilo que o dinheiro se torna acontece em função do espaço criado e do corpo que o ocupa. Transforma-se em algo muito específico, abrindo-se à sua verdadeira natureza porque um espaço e um corpo o permitiram. Esta dependência entre todos os seus elementos é fundamental reforçar. SIMO não é um trabalho sobre espaço, ou um trabalho sobre corpo, ou um trabalho sobre dinheiro ou um trabalho sobre participação. SIMO é uma performance que necessita da dinâmica e do entrelaçar entre todos esses elementos para fazer sentido. Só o conjunto integrado permite que a performance tenha significado porque finalmente, como já vimos, nenhum destes elementos se constitui autonomamente. Sobre o signo do seu potencial ilimitado o espaço liberta o corpo e o dinheiro, o corpo liberta o dinheiro e o espaço, o dinheiro liberta o espaço e o corpo. Compreendermos a complexidade desta relação é abrirmos um conjunto de possibilidades que sem esta interdependência poderiam nunca surgir. Conceder total autonomia a uma substância como o dinheiro é permitir que tenha um efeito directo nos nossos espaços e nos nossos corpos cuja consequência é uma resignação à ideia que nada no dinheiro é por nós produzido. Já percebemos que na realidade não é bem assim. A cada dia que passa, moldamos o dinheiro em função não só daquilo que desejamos mas também em função das nossas emoções, dos nossos valores, da nossa visão do mundo e da nossa sensibilidade. São exemplo as experiências relatadas por Bandelj et al que mostram o quanto as relações emocionais que temos com as coisas que possuímos fazem diferença quando temos que lhes colocar um preço por oposição aquelas que não possuímos (Daniel Kahneman, Amos Tversky, Richard Thaler); ou que quando fazemos uma categorização do dinheiro (mental accounting) esta não é ausente de julgamentos morais e colorações emocionais. Neste sentido, Stellar e Willer demonstraram que dinheiro de origem considerada imoral tem um efeito directo na percepção que temos do seu valor. O seu estudo demonstrou que achamos que podemos comprar menos coisas com 50 dólares de origem duvidosa do que com 50 dólares de origem moralmente aceitável apesar de nominalmente serem completamente idênticos. Contudo em determinadas situações não são considerados como tendo o mesmo valor. Psicólogos comportamentais também identificaram a nossa tendência

para oferecer dinheiro sujo a instituições de caridade ou a usá-lo de forma diferenciada “to compensate the negative emotions and feelings generated by its possession” (Bandel et al, 2017, p.42). Raiva, tristeza, nojo, são outras emoções negativas através das quais foi demonstrado haver uma correlação com o modo como gerimos e fazemos escolhas com o dinheiro, tal como emoções positivas como gratidão. Assim, num primeiro momento, pode ser estranho descrever o dinheiro enquanto matéria que pode carregar a nossa sensibilidade e no entanto nada parece fazer mais sentido. Enquanto valor determinado por uma referência humana seria absurdo não observar um qualquer efeito especular no modo como circula no mundo. Isto implica a possibilidade de considerar sempre a nossa agência numa relação que é mútua se pensarmos que o poder que o dinheiro tem, até um determinado ponto, é o poder que lhe concedemos. Quanto mais cedermos a nossa agência, mais agência terá o dinheiro nas nossas vidas. No final é preciso reconhecer uma parte da nossa responsabilidade naquilo que o dinheiro representa mesmo admitindo que existem coisas que pela sua dimensão simplesmente saem fora do nosso controlo. Por isso, talvez uma parte da solução seja atomizar essa relação. Reduzi-la para que seja manejável. Pequenos gestos, pequenos desafios à nossa percepção de modo a que possamos compreender a medida do nosso alcance enquanto indivíduos. Formular uma pergunta sobre dinheiro pode ser uma forma de avaliar esse alcance mas o responder à mesma pergunta pode igualmente ajudar a determinar a dimensão de um campo de acção. Os “free money cards”, como vimos no primeiro capítulo, apelam à expressão da agência de quem participa. Apesar das variações no modo como a participação acontecia no decurso do projecto foram identificados três comportamentos que tiveram a qualidade de confirmar tanto a natureza ontológica como a natureza fenomenológica do dinheiro e foi o público que decidiu qual das duas mais lhe interessava. Fazendo parte da composição do cartão uma moeda de 0,10 €, simbolicamente transformada pelo processo de construção de um espaço e de um corpo, sempre que esta era arrancada do cartão voltava ao seu estado inicial enquanto valor de troca. Reintegra-se no sistema e readquire as suas características associadas a um puro fazer. Por outro lado, quem responde à pergunta e mantém o cartão intacto estará a confirmar o seu valor simbólico e a afirmar que os 0,10 € já não são exactamente 0,10 €. O seu valor nominal é ultrapassado em função da importância dada à pergunta sobre dinheiro e não à matéria que a representa, ou seja, o ênfase é dado ao seu carácter ontológico. Nas perguntas e nas respostas, esse lado invisível do dinheiro começa a

aparecer em que as suas diversas percepções começam a ser manifestas e por isso o dinheiro é também todas as ideias e argumentos que podemos desenvolver sobre o mesmo. Mesmo assim foi possível especular que a sua fenomenologia e a sua ontologia não são figuras opostas mas que se complementam e confundem entre si, ou seja, o fazer do dinheiro é também a sua essência e sua essência participa na qualidade de uma acção. Na verdade parece não haver outra maneira de olhar para o problema uma vez que é na sua separação, como vimos com Agamben que a confusão acontece. Nesta possibilidade de conciliação será interessante imaginar a possibilidade de um quarto comportamento que seria a mistura dos dois anteriores. Um dos participantes, depois de responder à pergunta que teria encontrado, separaria a moeda do cartão para a usar em função de um outro significado que lhe seria atribuído como consequência da interacção. Este jogo de significados poderia decorrer indefinidamente porque a sua multiplicidade será quase infinitamente variável.

De qualquer modo, o que é assinalável num objeto como o “free money card” é a sua capacidade para revelar através da participação o carácter fenomenológico e ontológico do dinheiro e que por essa razão demonstram que estas características não estão dependentes do dinheiro. São produto de uma percepção em que o dinheiro assume o seu carácter utilitário ou o seu carácter simbólico, ou ambos em simultâneo. Demonstra que existe o potencial para que cada um de nós, individualmente, olhe para o dinheiro de forma mais atenta e alargada. Cada um de nós é capaz de considerar um espaço onde pode ser revisto e pensado o que imediatamente implica um ceder à possibilidade de ser um conceito em evolução. Se recuperarmos a sua relação dinâmica, interdependente e especular com os nossos espaços e os nossos corpos saberemos que sobre estes pende a mesma incompletude que apela a um sentido de evolução. Espaço, corpo e dinheiro são processos, projectos que, até ao surgimento de outras alternativas, se desenvolvem em conjunto. Assim, até que se determine o contrário, SIMO será sempre um projecto inacabado.

Referências Bibliográficas

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Editora Argos
- Artaud, A. (2018). *O teatro e o seu duplo*. Maldoror
- Atkins, R. (2008). Politics, Participation, and Meaning in the Age of Mass Media. In R. Frieling (Ed.), *The Art of Participation. 1950 to Now* (pp.50-65). Thames & Hudson
- Avgitidou, A. (2015). Walking in the city: Performance art practices in the urban landscape. In T. Vovolis (Ed.), *New spacialities* (p.99-107). Hellenic Centre of the International Theatre Institute
- Babo, I. (2015). *Espectadores e Públicos Activos*. Nova Vega
- Bachelard, G. (1979). A Poética do espaço. In V. Civita (Ed.), *Os pensadores* (pp.181-354). Abril Cultural
- Ballard, J.G. (1987). *Aparelho voador a baixa altitude*. Caminho
- Bandelj, N.; Boston, T.; Elyachar, J.; Kim, J.; McBride, M.; Tufail, Z.; Weatherall, J. O. (2017). Morals and emotions of money. In *Money talks: Explaining how money really works*. Princeton University Press, (pp.39-56)
- Banes, S. (1980). *Terpsichore in sneakers*. Houghton Mifflin Company
- Bauman, Z. (2007). *A vida fragmentada, Ensaios sobre a moral pós-moderna*. Relógio D'Água
- Béhar, H., Carassou, M. (2015). *Dada, História de uma subversão*. Antígona
- Berardi, F. (2015). Is there life beyond money? In G. Lovink, N. Tkacz, P. De vries (Eds.), *MoneyLab reader #10: An intervention in digital economy* (pp. 32-43). Institute of Network Cultures

- Bertolino, N., Delsante, I. & Haddadian, S. (2016). Consciously uncontrolled: A psychogeographic approach to urban mapping. In A. P. Škarić (Ed.), *Mapping urban changes* (pp.559-573). Isdavač. http://ducac.ipu.hr/project/wp-content/uploads/Mapping_urban_changes_Mapiranje_urbanih_promjena.pdf
- Beuys, J. (2012). *What is money? A discussion*. Clairview
- Bishop, C. (2017). A viragem social: O mal estar na colaboração. In A. Pais (Org.), *Performance na esfera pública* (pp.75-86). Orfeu Negro
- Bishop, C. (2019). Antagonismo e estética relacional. In C.G. Castellano & P.Raposo (Orgs.), *Textos para uma história da arte socialmente comprometida* (pp.43-76). Documenta
- Blanc, J. (1998). Free Money for Social Progress: Theory and Practice of Gesell's Accelerated Money. *American journal of economics and sociology*, 57(4), 469-483. <http://www.jstor.org/stable/3487118>
- Blanchot, M. (2018). *O Livro por Vir*. Relógio d'Água
- Borden, I. (2004). A performative critique of the city: The urban practice of skateboarding, 1958-98. In M. Miles, T. Hall & I. Borden (Eds.), *The city cultures reader* (pp.291-297). Routledge
- Bragança de Miranda, J.A. (2012). *Corpo e imagem* (2ª ed.). Editora Nova Vega
- Brekke, J. K. (2018). Postcards from the world of decentralized money: A story in three parts. In I. Gloerich I., G. Lovink, P. De Vries (Eds.), *MoneyLab Reader #11, Overcoming the Hype* (pp. 52-63). Institute of Network Cultures
- Cabanne, P. (1987). *Dialogues with Marcel Duchamp*. Da Capo Press
- Carruthers, B. G. (2017). The social meaning of credit, value, and finance. In N. Bandelj, F. F. Wherry & V. A. Zelizer (Eds), *Money talks: Explaining how money really works* (pp.73-88). Princeton University Press

- Constanzo, J. (2015). The Free Money Movement. In G. Lovink, N. Tkacz, P. De vries (Eds.), *MoneyLab Reader #10 An Intervention in Digital Economy* (pp. 202-220). Institute of Network Cultures
- Cruz, M. T. (2016). A nova economia criativa: Design social e cultura da participação. In T. D. Martinho, J. T. Lopes & J. L. Garcia (Orgs.), *Cultura e Digital em Portugal* (pp.39-50). Edições Afrontamento
- Cunningham, M. (1985). *The dancer and the dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*. Marion Boyars Publishers
- Dagognet, F. (2011). *L'argent: Philosophie déroutante de la monnaie*. Éditions Les Belles Lettres
- Debord, G. (1958). *Theory of the derive*. <http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>
- Dempster, E. (2010). Women writing the body: Let's watch a wittle how she dances. In A. Carter (Ed.), *The Routledge dance studies reader* (pp.223-229). Routledge
- Desan, C. (2017). The constitutional approach to money. Monetary design and the production of the modern world. In N. Bandelj, F. F. Wherry & V. A. Zelizer (Eds), *Money talks: Explaining how money really works* (pp. 109-130). Princeton University Press
- Dicionários Editora (2013). Dicionário da língua portuguesa. Porto Editora
- Dixon, S. (2007). *Digital performance, A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. The MIT Press
- Djordjadzet, T. & Ferrari, F. (2012). Money from Nothing. In W. Dickhoff & M. Steinweg (Eds.), *INAESTHETICS* (pp.103-111). Merve Verlag
- Dodd, N. (2017). Utopian monies: Complementary currencies, bitcoin and the social life of money. In N. Bandelj, F. F. Wherry & V. A. Zelizer (Eds), *Money talks: Explaining how money really works* (pp. 230-247). Princeton University Press

- Domec, J. P. (1985). Ni peintre ni poète ni philosophe ni Matta. In C. G. Pompidou (Ed.), *Matta* (pp.67-79). Éditions du Centre Pompidou
- Duchamp, M. (1997). *O acto criativo*. Editora Tango
- Eberhart, M. (2013). Sensing space and making publics. In A. Vanhaelen & J. P. Ward (Eds.), *Making space public in early modern europe: Performance, geography, privacy*. Routledge
- Einstein, C. (2004). Gestalt and concept (excerpts). *October magazine*, (107), 169-176.
<https://doi.org/10.1162/016228704322790999>
- Fazenda, M. J. (1996). Corpo naturalizado. In M. Vale de Almeida (Org.), *Corpo presente: Treze reflexões antropológicas sobre o corpo* (pp.141-153). Editora Celta
- Featherstone, M. (2010). Body, Image and Affect in Consumer Culture. *Body and Society*, 16(1), 193-221. <https://doi.org/10.1177/1357034X09354357>
- Forsythe, William (2003). *Improvisation Technologies, a Tool for the Analytical Dance Eye*. ZKM Karlsruhe
- Fourçans, A. (1997). *A economia explicada à minha filha*. Livros do Brasil
- Frieling, R. (2008). Toward participation in art. In R. Frieling (Org.), *The art of participation. 1950 to now* (pp.32-49). Thames & Hudson
- Frieling, R. (2016). Participatory situations: The dialogical art of instant narrative by Dora Garcia. In D. Barney, G. Coleman, C. Ross, J. Sterne & T. Tembeck (Eds.), *The participatory condition in the digital age* (pp.251-268). University of Minnesota Press
- Gil, J. (2001). *Movimento Total, O Corpo e Dança*. Relógio D'Água

- Gil, J. (2017). Foreword. In G. Vicente (Ed.), *Intensified bodies from the performing arts in Portugal* (pp.xiii-xxv). Peter Lang AG, International Academic Publishers
- Girst, T. (2014). *The Duchamp dictionary*. Thames & Hudson
- Goldberg, R. (2007). *A arte da performance, Do futurismo ao presente*. Orfeu Negro
- Goldman, D. (2010). *I want to be ready, Improvised dance as a practice of freedom*. University of Michigan Press
- Gómez-Peña, G. (2007). *Ethno-Techno, Writings on performance, activism and pedagogy* (2^a ed.). Routledge
- Goux, J.J., Ascheim, K., Garelick, R. (1990). General economics and postmodern capitalism. *Yale french studies*, (78), 206-224. <https://doi.org/10.2307/2930123>
- Goux, J.J. (1994). *The coiners of language*. University of Oklahoma Press
- Graham, M. (2010). I am a dancer. In A. Carter (ed.), *The Routledge dance studies reader* (pp.66-71). Routledge
- Groys, Boris (2008). A genealogy of participatory art. In R. Frieling (Ed.), *The art of participation. 1950 to now* (pp.18-31). Thames & Hudson
- Guseva, A., Rona-Tas, A. (2017). Money talks, plastic money tattles: The new sociability of money. In N. Bandelj, F. F. Wherry & V. A. Zelizer (Eds), *Money talks: Explaining how money really works* (pp.201-214). Princeton University Press
- Haiven, M. (2018). The crypt of art, the decryption of money, the encrypted common and the problem with cryptocurrencies. In I. Gloerich, G. Lovink, P. De vries (Eds.), *MoneyLab reader #11, Overcoming the hype* (pp.121-137). Institute of Network Cultures

- Hart, K. (2015). Money in the making of world society. In G. Lovink, N. Tkacz, P. De
vries (Eds.), *MoneyLab reader #10 An intervention in digital economy* (pp.19-
31). Institute of Network Cultures
- Heilbroner, R. (1959). *Os grandes economistas*. Publicações Dom Quixote,
Universidade Moderna.
- Heinlen, R. A. (1984). *Um estranho numa terra estranha*. Europa-América
- Hyde, L. (2019). *The gift, How the creative spirit transforms the world* (3ª ed.). Vintage
Books
- Jameson, F. (2011). *Representing capital, A reading of volume one*. Verso
- Jappe, A. (2008). *Guy Debord*. Antígona
- Kester, G. (2019). Sobre a relação entre teoria e prática na arte socialmente
comprometida. In C. G. Castellano & P. Raposo (Eds.), *Textos para uma
história da arte socialmente comprometida* (pp.77-83). Documenta
- Klein, N. (2000). *No Logo*. Flamingo
- Kloetzel, M. (2015). Site-specific dance in a corporate landscape: Space, place, and
non-place. In V. Hunter (Ed.), *Moving Sites* (pp.293-254). Routledge
- Laban, R. (1978). *Domínio do movimento* (5ª ed.). Summus Editorial
- Lacy, S. (2019). Território em disputa: Para uma linguagem crítica da arte pública. In C.
G. Castellano & P. Raposo (Eds.), *Textos para uma história da arte socialmente
comprometida* (pp. 27-42). Documenta
- Lepecki, A. (2006). Toppling dance, The making of space in Trisha Brown and La
Ribot. In *Exhausting dance, performance and the politics of movement* (pp. 66-
86). Routledge
- Lepecki, A. (2012). Coreopolítica e Coreopolícia. *Ilha*, 13(1), 41-60.
<http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>

- Loupe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea*. Orfeu Negro
- Machado Silva, F. (2017); New notes towards a supreme fiction: Experience, experimentation and the body for *life*. In G. Vicente (Ed.), *Intensified bodies from the performing arts in Portugal* (pp.49-81). Peter Lang AG, International Academic Publishers
- Manovich, L. (2008). Art after web 2.0. In R. Frieeling (Ed.), *The art of participation. 1950 to now* (pp.66-79). Thames & Hudson
- Manovich, L. (Ed.) (2017). Instagram and Contemporary Image.
<http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>
- Martin, F. (2013). *Dinheiro*. Temas e Debates - Circulo de Leitores
- Matos, J. M. (1989). L'enigme de la machine. In A. Colin (Ed.), *La danse, naissance d'un mouvement de pensée, ou le complexe de Cunningham* (pp.193-195). Editions Armand Colin
- Mauss, M. (2019). *Ensaio sobre a dádiva*. Edições 70
- McDougall, C. (2013). *Nascidos para Correr* (4ª ed.). Editora Caderno
- Mela, A. (1999). *A Sociologia das cidades*. Editorial Estampa
- Meunier, R. (1976). Formas da circulação. In F. Pouillon (Dir.), *A antropologia económica: Correntes e problemas* (pp.203-252). Edições 70
- Molderings, H. (2010). *Duchamp and the aesthetics of chance: Art as experiment*. Columbia University Press
- Morin, E. (1982). *O Paradigma perdido* (2ª ed.). Publicações Europa-América
- Muniesa, F. (2014). *The provoked economy: economic reality and the performative turn*. Routledge
- Musée d'Art Contemporain de Lyon (2010). *Rétrospective Ben: strip-tease intégral*. MAC.

- O'Reilly, S. (2009). *The body in contemporary art*. Thames and Hudson
- Oida, Y. & Marshall, L. (1997). *The invisible actor*. Methuen
- Ono, Y. (2018). To the Wesleyan people. In M. Boon & G. Levine (Eds.), *Practice* (pp.34-39). Whitechapel; MIT Press
- Pessoa, F. (2016). *O banqueiro anarquista* (8ª ed.). Antígona
- Peterson, J. (2019). *12 rules for life, An antidote to chaos*. Penguin Books
- Phillips, A. (2018). From work to practice. In M. Boon & G. Levine (Eds.), *Practice* (pp.71-73). Whitechapel Gallery; The MIT Press
- Pinto Ribeiro, A. (1994). *Dança temporariamente contemporânea*. Editora Nova Vega
- Pinto, T. A. (2012). It's the Economy, Stupid! – The Invisible hand of ideology from primitive accumulation to accumulation by dispossession. In W. Dickhoff & M. Steinweg (Eds.), *INAESTHETICS* (pp. 67-80). Merve Verlag
- Portanova, S. (2013). *Moving without a body: Digital philosophy and coreographic thoughts*. The MIT Press
- Quilici, C. S. (2010). Teatro, performance e a “inquietude em si.” In R. Müller & F. Ferreira (Orgs.), *Performance, arte e antropologia* (pp.66-73). Editora Hucitec
- Ranciére, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Orfeu Negro
- Raposo, P. (2010). Diálogos antropológicos: Da teatralidade à performance. In R. Müller & F. Ferreira (Orgs.), *Performance, arte e antropologia* (pp.19-49). Editora Hucitec
- Ravn, S. (2017). Dancing practices: Seeing and sensing the moving body. *Body & Society*, 23(2), 57-82. <https://doi.org/10.1177/1357034X16677738>

- Rito, A. (2013). Dança ou exercício no perímetro de um quadrado, (algumas) Considerações sobre a composição do corpo em movimento nas artes visuais e nas artes performativas do início do séc. XX à actualidade. In I. Sabino (coord.), *Com ou sem tintas: Composição, ainda?* (pp.520-547). Faculdade de Belas Artes, CIEBA. <http://hdl.handle.net/10451/10423>
- Sandel, M. (2015). *O que o dinheiro não pode comprar: Os limites morais dos mercados*. Editorial Presença
- Sansi Roca, R. (2019). Participação e dádiva. In C. G. Castellano & P. Raposo (Eds.), *Textos para uma história da arte socialmente comprometida* (pp.101-131). Documenta
- Santens, S. (2020, Novembro 5). *Basic income as liquid infrastructure: The Bruce Lee argument for UBI*. <https://www.scottssantens.com/unconditional-universal-basic-income-as-liquid-infrastructure-the-bruce-lee-argument-for-ubi-cash-money/>
- Sarmiento, Julião (2019). O Altruísmo da Oferenda. In S. P. Gouveia (coord.), *Black Box: Potlatch* (pp.5-6). Museu do Caramulo
- Sasportes, J. (1983). *Pensar a Dança, A Reflexão Estética de Mallarmé a Cocteau*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- Sassen, S. (2015). When money becomes an extraction tool rather than exchange medium: Forward to the money lab reader. In G. Lovink, N. Tkacz, P. De vries (Eds.), *MoneyLab reader #10: An intervention in digital economy* (pp.9-12). Institute of Network Cultures
- Scovino, F. (2007). A ironia e as suas estratégias na obra de Cildo Meireles. *Revista artes e ensaios* 15(15), 98-105. <https://revistas.ufri.br/index.php/ae/article/view/51624>

- Sérgio, M. (1994). *Motricidade Humana, Contribuições para um Paradigma Emergente*. Instituto Piaget
- Siegel, k., Mattick, P. (2004). *Money*. Thames and Hudson
- Silva, J. (2017). *Step into my office (SIMO): Análise, ampliação e experimentação artística de uma performance sobre arte e dinheiro*. [Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais de Humanas].
Repositório Universidade Nova. <https://run.unl.pt/handle/10362/25384>
- Simmel, G. (2004). *The philosophy of money* (3ªed.). Routledge
- Simmel, G. (2015). *Psicologia do dinheiro e outros ensaios*. Edições Texto & Grafia
- Solà-Morales, Ignasi (1995). Terrain vague. In C. C. Davidson (Ed.), *Anyplace* (pp.118-123). MIT Press
- Stallabrass, J. (1997). Money, disembodied art, and the turing test for aesthetics. In S. Buck-Morss, J. Stallabrass & L. Donskis (Eds.), *Ground control: Technology and utopia* (pp.1-22). Black Dog Publishing
- Stanislavski, C. (2004). *A Construção da personagem* (12ª ed.). Civilização Brasileira
- Stiles, K. (1993). Between water and stone. Fluxus performance: A metaphysics of acts. In E. Armstrong & J. Rothfuss (Eds.), *In the spirit of Fluxus* (pp.62-99). Walker Art Center
- Tavares, G. M. (2017). Body, performance, language and tradition: The example of Pina Bausch and Clara Andermatt's *Fica no Singelo*. In G. Vicente (Ed.), *Intensified bodies from the performing arts in Portugal* (pp. 115-134). Peter Lang AG, International Academic Publishers
- Tavares, G. M. (2018). *Livro da dança* (2ª ed.). Relógio D'Água

- Tércio, D. (2017). The body in descent: Catastrophes, feelings, and coreographies in the portuguese landscape. In G. Vicente (Ed.), *Intensified bodies from the performing arts in Portugal* (pp.137-160). Peter Lang AG, International Academic Publishers
- Terranova, T. (2014). The network as a mode of being. In L. B. Larsen (Ed.), *Networks* (pp.88-94). Whitechapel Gallery; The MIT Press
- Toscano, A., Kinkle, J. (2015). *The cartographies of the absolute*. Zero Books
- Tufnell, M., Crickmay, C. (2014). *Corps, Espace, Image*. Éditions Contredanse
- Tuiavii (2007). *O Papalagi*. Antígona
- Vonnegut, K. (2011). *Matadouro cinco*. Bertrand Editora
- Warr, T. (ed.) (2012). *The artist's body* (3ªed.). Phaidon
- Wiles, D. (2003). *A short history of western performance*. Cambridge University Press
- Wolfson, M. (2007). *Beuys|Ulrichs. Ich-kunst, du-kunst, wir-kunst*. Kunstmuseum Celle
- Zelizer, V. A. (1997). *The social meaning of money*. Princeton University Press

Moradas Eletrónicas

- Apa Style (n.d.). [normas bibliográficas]. <https://apastyle.apa.org/>
- #Hashtag.org. (n.d.). [sitio especializado em “hashtag”]. <https://www.hashtag.org>
- Barnhart, B. (2021, Junho 9). How to survive (and outsmart) the Instagram algorithm. *Sprout blog*. [How to Survive and Outsmart the Instagram Algorithm | Sprout Social](#)
- Combat Life. (2017, Agosto 11). *Choke - A Rickson Gracie Documentary (Full)*. [vídeo]. YouTube. [Choke - A Rickson Gracie Documentary \(Full\) - YouTube](#)

- Depeche Mode. (2009, Outubro 27). *Depeche Mode – master and servant (official video)*. [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IsvfofcIE1Q>
- Eurythmics. (2009, Outubro 25). *Eurythmics, Annie Lennox, Dave Stewart - Sweet Dreams (Are Made Of This) (Official Video)*. [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qeMFqkcPYcg>
- Fireship. (2021, Dezembro 8). *Is web3 all hype? Top 10 web 3.0 questions & answers*. [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wHTermhskto>
- In-depth elaboration on "clean your room"- Jordan Peterson. (s.d.) [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GGuow4yRtn8>
- Instagram. (2021, Junho 8). *Shedding more light on how Instagram works*. [Shedding More Light on How Instagram Works](#)
- Instagram.(2017,Janeiro22). *.s._i._m._o._no_w_here*. <https://www.instagram.com/s.i.m.o.no.w.here/>
- Intelligencer. (2016, Maio 5). *Does the 'like' mean anything anymore? [What does a "like" mean on Instagram or Facebook now? \(nymag.com\)](#)*
- Kaldor Public Art Projects 30. (2015, Junho 15). *Marina Abramovich in residence*. [Marina Abramovich](#)
- KCET. (2020, Outubro 1). *Light & Space | Artbound | Season 11, Episode 1 | KCET*. [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Aho-zYz2fGU>
- Lane216East. (2017, Julho 27). *Lee Mingwei: Our Labyrinth 李明維 《如實曲徑》 "MOVE", Centre Pompidou, Paris, 2017*. [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xWcKtYVd08k>
- Liveaboutdotcom. (2022, Abril 28). *What "hHashtag" mean and how you use them*. [What Does Hashtag Mean & How to Use Them in Social Media \(liveabout.com\)](#)

London Real. (2015, Setembro, 17). Ido Portal-Just Move-Part ½ | London Real.

[Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Z_-DI2feFms

Orlowski, J. (2020). *The social dilemma*. [vídeo]. Netflix.

[Watch The Social Dilemma | Netflix Official Site](#)

Park Exclusive. (2017, Outubro 21). Monty Python - Ministry of silly walks. [video]

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TNeeovY4qNU>

Pro Arte. (n.d.). *Bill Viola. Three Women*. https://proarte.ru/en/events1/2019_12_25/

Psychology Today (2008, Junho, 23). George Carlin's last interview.

<https://www.psychologytoday.com/us/blog/brainstorm/200806/george-carlins-last-interview>

Roger Waters. (2015, Agosto 12). *Amused to death*. [vídeo]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=zpotZUiKLbU&list=OLAK5uy_ka1U3tes8Atdy1A_8oxGbPw7qVyg2qhIQ&index=14

Rosas. (2021, Maio 4). “*The Subtle Interplay between the I and the Me*”— *Art and Choreography / Dark Red at Kolumba, Köln*. [“The Subtle Interplay between the I and the Me”— Art and Choreography / Dark Red at Kolumba, Köln | News | Rosas](#)

Walker Art Center. (2010, Novembro 11). *Yves Klein: With the Void, Full Powers*.

[vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6m8U4F1nUNE>

Wikipedia. (n.d). *Hashtag*. <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Hashtag>

Wordpress. (2016, Junho 19). Janine Antoni's “Loving Care” 1993.

[Janine Antoni Loving Care](#)

Índice de Imagens

Figura 1

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Agosto 19). *Is money a matter of the mind or a matter of the heart?* [Fotografia]. Instagram. [Figura 1](#)

Figura 2

Silva, J. (2021). *Is money to be or not to be?* [Fotografia]. IMG_20211221_1743221.jpg

Figura 3

Silva, J. (2021). *Is money to be or not to be? do outro lado.* [Fotografia]. IMG_20211221_174256.jpg

Figura 4

Silva, J. (2020). Marcas portáteis. [Fotografia]. IMG_20200830_115031.jpg

Figura 5

Fügedi, K. (2020). Corpo projecto. [Fotografia]. IMG_20200830_111220.jpg

Figura 6

Yas [walk_with_yas]. (2020, agosto 18). Participação walk_with_yas. [Fotografia]. Instagram. [Figura 6](#)

Figura 7

Yas [walk_with_yas]. (2020, agosto 18). Participação walk_with_yas traduzido. [Fotografia]. Instagram. [Figura 7](#)

Figura 8

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2017, Abril 10). *Is money a perception or a deception?* [Fotografia]. Instagram. [Figura 8](#)

Figura 9

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2017, Abril 18). *Is money a franchise?* [Fotografia].

Instagram. [Figura 9](#)

Figura 10

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2017, Novembro 22). *Black Friday*. [Fotografia].

Instagram. [Figura 10](#)

Figura 11

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2017, Agosto 29). *Is money circus and theater?*

[Fotografia]. Instagram. [Figura 11](#)

Figura 12

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2017, Fevereiro 1). *Is money a feeling?* [Fotografia].

Instagram. [Figura 12](#)

Figura 13

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2017, Abril 3). *Is money, money?* [Fotografia]. Instagram.

[Figura 13](#)

Figura 14

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2020, Setembro 8). *Is money the search?* [Fotografia].

Instagram. [Figura 14](#)

Figura 15

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2017, Fevereiro 26). *Is money in need?* [Fotografia].

Instagram. [Figura15](#)

Figura 16

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2017, Fevereiro 25). *Is money social or anti-social?*

[Fotografia]. Instagram. [Figura 16](#)

Figura 17

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2019, Junho 8). *Is money more important than the ocean?*

[Fotografia]. Instagram. [Figura 17](#)

Figura 18

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2019, Junho 15). *Sand bank*. [Fotografia]. Instagram.

[Figura 18](#)

Figura 19

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2020, Julho 2). *Is money an emptiness you need to fill?*

[Fotografia]. Instagram. [Figura 19](#)

Figura 20

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2021, fevereiro 23). *Is money made to last?* [Fotografia].

Instagram. [Figura 20](#)

Figura 21

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2021, abril 30). *Is money shapeless?* [Fotografia].

Instagram. [Figura 21](#)

Figura 22

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2021, Abril 2). *Is money taking you to the edge?*

[Fotografia]. Instagram. [Figura 22](#)

Figura 23

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2021, Maio 3). *The shaper*. [Fotografia]. Instagram.

[Figura 23](#)

Figura 24

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2021, Junho 8). *Is money lost in translation?* [Fotografia].

Instagram. [Figura 24](#)

Figura 25

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2021, Maio 4). *Is money invisible or making you invisible?* [Fotografia]. Instagram. [Figura 25](#)

Figura 26

Nigro.photography [_s._i._m._o._no_w_here]. (2020, Setembro 6). *Participação1*. [Fotografia]. Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 27

gabriel_palhais_silva [_s._i._m._o._no_w_here]. (2020, Dezembro 10). *Participação2*. [Fotografia]. Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 28

tavares.photography [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Maio 13). *Participação3*. [Fotografia]. Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 29

renasyldz [_s._i._m._o._no_w_here]. (2021, Agosto 23). *Participação4*. [Fotografia]. Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 30

kikalimac [_s._i._m._o._no_w_here]. (2018, Fevereiro 23). *Participação5*. [Fotografia]. Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 31

gy_psysoul [_s._i._m._o._no_w_here]. (2021, Agosto 27). *Participação6*. [Fotografia]. Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 32

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2019, Setembro 2019). *Is money burning the world?* [Fotografia]. Instagram. [Figura 32](#)

Figura 33

Silva, J. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2019, Setembro 26). *Sem titulo*. [Fotografia]. Instagram.

[Figura 33](#)

Figura 34

theeternaldate [_s._i._m._o._no_w_here]. (2021, Outubro 8). *Participação7*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 35

theeternaldate [_s._i._m._o._no_w_here]. (2021, Outubro 8). *Participação8*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 36

Silva, J. (2021). *Participação anónima*. [Fotografia]. 20211016_140041.jpg

Figura 37

Silva, J. (2022). *Is money absolute or obsolete?* [Fotografia]. 20220622_183301.jpg

Figura 38

fernandovazdias [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, maio 19). *Participação9*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 39

kaky_ina [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Julho 30). *Participação10*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 40

adrianapgomesc. [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 2). *Participação11*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 41

kessymori [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 3). *Participação12*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 42

steffiheid [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Agosto 4). *Participação13*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 43

_max_iz_lost_ [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Agosto 28). *Participação14*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 44

ohdxniellx [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Agosto 8). *Participação15*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 45

_inesrossetti [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Agosto 21). *Participação16*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 46

loane_poirot [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Agosto 8). *Participação17*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 47

albafrancob [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Agosto 27). *Participação18*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 48

cjendevours [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 19). *Participação19*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 49

cjendevours [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 28). *Participação20*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 50

cjendevours [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 28). Sem título. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 51

cristiana.dcb [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 2). *Participação21*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 52

alicinhatram [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro, 9). *Participação22*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 53

sorrow_mortis [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 14). *Participação23*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 54

lycene.cldt [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 10). *Participação24*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 55

ritasotero [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 10). *Participação25*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 56

paula_oronoz [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 10). *Participação26*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 57

always_the_same68 [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Outubro 19). *Participação27*.

[Fotografia]. Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 58

ana.naret [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 26). *Participação*28. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 59

corazon.floreciente [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 24). *Participação*29.

[Fotografia]. Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 60

gui_cmartins [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 20). *Participação*30. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 61

fabio_2645 [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 30). *Participação*31. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 62

marina_lmba [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 20). *Participação*32. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 63

jaimalpala [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Outubro 1). *Participação*33. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 64

guilhermepaixim [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Outubro 4). *Participação*34. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 65

samel_spirit [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Outubro 22). *Participação*35. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 66

leila._pf [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Outubro 6). *Participação36*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 67

babysdeviil [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Outubro 18). *Participação37*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 68

joao.scoelho [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Outubro 19). *Participação38*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 69

rodrigo.galva0 [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Outubro 19). *Participação39*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 70

ajulierush [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Outubro 19). *Participação40*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 71

anaritalourenco [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Novembro 4). *Participação41*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 72

constancmelo [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Outubro 6). *Participação42*. [Fotografia].

Instagram.

Figura 73

snoove_ruas [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 25). *Participação43*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 74

wtv.pipaa [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 30). *Participação44*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 75

wokgraff [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 4). *Participação45*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 76

guiperdrix [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Outubro 5). *Participação46*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 77

naomidegroot656 [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 22). *Participação47*.

[Fotografia]. Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 78

joacazalta [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Outubro 21). *Participação48*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 79

liloudebus [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 3). *Participação49*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 80

unknown.gateways [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Outubro 26). *Participação50*.

[Fotografia]. Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 81

margaridapelaio [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 27). *Participação51*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 82

vixethalita [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Setembro 23). *Participação52*. [Fotografia].

Instagram. [Instagram • Direct](#)

Figura 83

apolo.santos [_s._i._m._o._no_w_here]. (2022, Outubro 3). *Participação53*. [Fotografia].

Instagram.

Todos os Participantes

.helder	angelikahedenstrom	earth_fab_lab_creations
_.sachin.patel	annaperestrello	east9thbrewing
__jk__jk_	annasantana.01	eduardacarvalho28
apolo.santos	annysilva_2003	emocorn696
_dreamvintage	antiindustrial	estc.ipl
gandaesforco	athousandl1fes	estherorus
inesrosseti	babysdeviil	fabianamoraess77
istpdr	bijaykhanal129	fabio_2645
_max_iz_lost_	blob123k	federicopallotta23
_renato_3880_	blondinetfat	fernandovazdias
soraiagouveia	bodni98	filipe.pikatchu
_swaggybaggy	brunacoofer	filipesilvamedeiros
tiagoarramalhete	brunovillar13	franciscopateiro
yaniques	cachosdoalves	franciscorreia_
abcdografista	captaintom_g	gabriel_palhais_silva
absalaram9	caroljcrb	gael.bilotta
acoloma07	cbs_catarina	gaiadecarolis
adrianapgomesc	cdboil4	geedriscoll
airamsantos	christian._.gold	gleval
ajulierush	cjendevoirs	gui_cmartins
aka.kaki	codigo__aberto	guilherme_zagalo
akira_titas	constancmelo	guilhermepaixim
albafrancob	corazon.floreciente	guiperdrix
alexandre_bioucas	coslyfernandes	gy_psysoul
alicinhatram	cristiana.dcb	harpreetsingh19902014
always_the_same68	dadologi	helodellaroza
amberskrabec	deboraviana929	hugocmalves
ana.naret	detamazari	igorcf20
anakiki_1989	diogosimoes_	igrobert99
ananoyeah	dodisoares001	inesnsousa_
anaritalourenco	donzarkos	isaa.limaa._
angela.art.nature	duarterrivel	isah.13

ishwordevkota	luxurylifestandards	nortesultt
itzy4ra	lycene.cldt	ohdxniellx
jackpaterson_art	macki3d	oi.design.di
jaimalpala	madalenamcpc	ollivonderwolke
jessica._.solange	madalenvpfaustino	omgitsdivaa
jessicasoframos	mafaldamdeoliveira	paula_oronoz
joanabrandao98	mallaury_prt	paulo_madaleno_
joanakingss	mara_meiners	paulocharuto
joao.dias_einzelkind	margarida.ribeiro3	pedro_cabral
joao.scoelho	margaridapelaio	pedro_goncalo2021
joaoacarvalhoaraujo	maria.joao.marques	ph_manta
joaocazalta	mariaamiguell_	piasemedo
joaoomaia99	marianacorreia2000	pink.humming.bird
joaopmarqx	marijxno	primetimelewis
juluvzz	marina_lmba	raccoonking101
kaky_ina	matilde_gomes.16	rafael.balao
kamal_blon	matildee._silva	rafael_maia03
katt.gww	matilderdiogo	reis.ricardo81
kessymori	mattbamber	renasyldz
kevin_r_aguiar	may_bunty	ricardoafonso97
kikalimac	mel_jf	rinatuga
lala.lima.7	mellohairstylist	ritasotero
lauraafonso_9	menoorchefe_	robin_duro
ldollar8	misshorne80	rodrigo.galva0
leila._.pf	ms.unicorn24	rodrigues_35zn
leo.oficial	naeembaig788	ronan.21
leticiaa.ata	naomidegroot656	rosariodias28
liloudebus	nasvestrane03	saeed_kin
loane_poirot	nelson.rebelo	samel_spirit
lourenco.ts	nicolecvercesi_	samm_leeon
luciahenseler._	nigro.photography	sarah__amanda
luisstpina	ninascortez	sarah_cute99
lulima.laksmii	nolimitfotography	smartiieee.12

snoove_ruas
sonia_elvas
sorrow_mortis
starshadow398
steffiheid
streborylime
stummebog
susanatorrinha.hatha
tainarodriguesoliveira
tavares.photography
telma_monteiro15
tg_goncalves_
thaismara.1
the_man_from_the_midwest
theeternaldate
themidosaid
tiagoa.marques
trilhosdeumaautocaravana
tutti.fruty.29
unknowing.gateways
unstable_name_changer
victoreduardofm
vixethalita
walk_with_yas
waves75art
wokgraff
wtv.pipaa
xico.s.soares¹¹²

¹¹² Os 223 nomes acima indicados incluem as participações “online”, no espaço público e também 8 que não foram consideradas para o número final. Em 7 delas foi perdida informação. A participação de Maria João Marques aconteceu num dia e num contexto que revestiram a interação com um teor mais pessoal para ambas as partes e por isso optou-se por não divulgar a conversa. Pelas mesmas razões o seu nome não podia deixar de ser incluído. O mesmo acontecendo com os outros 7 participantes que também deram a sua contribuição. Inclusivamente alguns deles foram os primeiros a fazê-lo e nessa medida teriam que ser referidos. Como é evidente as 3 participações anónimas não estão incluídas nesta lista.

