

Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada
Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade de Lisboa - Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas
Universidade de Lisboa - Instituto Superior de Economia e Gestão
Universidade de Lisboa - Instituto de Ciências Sociais
Universidade do Algarve - Faculdade de Economia

Programa de Doutoramento em Sociologia

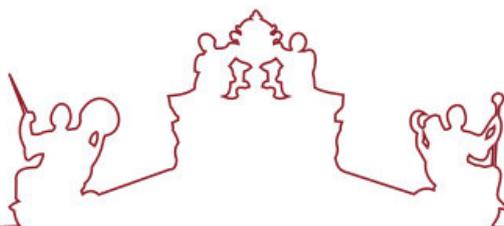
Tese de Doutoramento

**Experiência Criativa Artística e Modalidades de Subjetivação
em Contextos de Institucionalização**

José Maria Baptista de Carvalho

Orientador(es) | José Resende

Évora 2024



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada
Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade de Lisboa - Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas
Universidade de Lisboa - Instituto Superior de Economia e Gestão
Universidade de Lisboa - Instituto de Ciências Sociais
Universidade do Algarve - Faculdade de Economia

Programa de Doutoramento em Sociologia

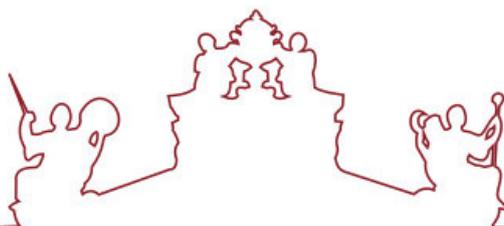
Tese de Doutoramento

Experiência Criativa Artística e Modalidades de Subjetivação em Contextos de Institucionalização

José Maria Baptista de Carvalho

Orientador(es) | José Resende

Évora 2024



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Maria da Saudade Baltazar (Universidade de Évora)

Vogais | Alexandre Miguel Cotovio Martins (Instituto Politécnico de Portalegre - Escola Superior de Educação de Portalegre)
Bruno Dionísio (Universidade de Évora)
José Resende (Universidade de Évora) (Orientador)
Maria de Fátima Pereira Alves (Universidade Aberta)
Paula Maria Guerra Tavares (Universidade do Porto)

Agradecimentos

A realização da investigação que por ora é apresentada por escrito deve um tributo de gratidão a todos aqueles sem os quais, de uma ou de outra maneira, não seria possível.

Desde logo, ao Centro de Apoio Social do Pisão, instituição na qual, graças à boa vontade e acolhimento caloroso da parte de todos os seus responsáveis, tive oportunidade de permanecer durante sensivelmente dois anos. Impõe-se uma palavra de gratidão pela hospitalidade que nos foi votada e pela disponibilidade revelada em agilizar e facilitar a resolução dos problemas que inevitavelmente surgem ao longo de tão longa estadia.

Também ao Estabelecimento Prisional do Linhó, instituição junto da qual, desde o primeiro contacto, obtive uma disponibilidade e abertura louváveis face aos nossos intentos. Faço questão, pois, de agradecer a todos os seus funcionários nos vários degraus da hierarquia, os quais, mesmo num contexto nem sempre fácil de administrar, permitiram que a investigação almejasse os seus objetivos.

Ao projeto CORPOEMCADEIA, na pessoa da sua coordenadora, amiga Catarina, mas sem excluir nenhum dos técnicos e formadores envolvidos, devo um agradecimento pela receptividade imediata à nossa abordagem, pelo interesse manifestado pela nossa pesquisa e ainda pela disponibilidade e voluntarismo em articular o seu programa com os objetivos da pesquisa, fomentando um intenso e profícuo diálogo do qual sou devedor.

Cabe igualmente uma palavra de gratidão à Fundação para a Ciência e Tecnologia, a qual garantiu pela duração de três anos o financiamento da investigação, facilitando a dedicação exclusiva à mesma.

Agradeço ainda ao curso de doutoramento OpenSoc na pessoa dos seus docentes, das várias Universidades participantes do consórcio, e com os quais, lecionando as várias unidades curriculares do programa, me fui encontrando, revelando sempre um espírito de abertura e diligência face às dificuldades que encontrei neste percurso. Neste sentido, devo um agradecimento especial à Universidade de Évora, a qual forneceu as condições necessárias para a conclusão deste estudo.

Ao orientador, José Manuel Resende, devo uma palavra de gratidão incondicional pelo apoio sem reservas que sem vacilar sempre me prestou. Palavra tanto mais forte na medida em que o seu apoio não se limitou à esfera das suas funções académicas e

docentes, extravasando para uma amizade que guardo com carinho e sem a qual não teria sido possível levar adiante esta investigação. Obrigado, fraterno amigo Zé.

Uma última palavra de gratidão, mas não menos importante, deve ser endereçada aos participantes da pesquisa. Aos pintores do atelier, mas aos restantes residentes do Pisão, o meu sincero obrigado pela experiência que me proporcionaram, pelo seu acolhimento hospitaleiro e pelas amizades travadas. Aos bailarinos, reclusos no Linhó, devo uma absoluta gratidão pela abertura e confiança que nos ofereceram. São eles, uns e outros, em primeira instância a razão de existir deste estudo e a sua condição de possibilidade. Espero que o texto agora apresentado possa representar o abraço sentido e grato que gostaria de a todos eles dar.

Do ponto de vista pessoal, a minha gratidão estende-se a um sem número de pessoas sem as quais não teria chegado até aqui (algumas das quais já foram citadas nos agradecimentos de natureza mais formal). Em todo o caso, optei por não as nomear. Por razões que não cumpre explicitar, entendemos ser este o maior gesto de gratidão ao nosso alcance, aquele, justamente, que mais do que avançar nomes, os mostra, ou pretende mostrar, nas palavras que se seguem. A cada uma dessas pessoas o nosso profundo obrigado.

Resumo

Neste estudo apresentamos os resultados de uma investigação empírica em torno da experiência criativa artística e das modalidades de subjetivação dos artistas que se encontram num contexto de institucionalização. Para tal, desenvolvemos uma pesquisa etnográfica no Centro de Apoio Social do Pisão e no Estabelecimento Prisional do Linhó, instituições onde, respetivamente, se dinamiza um atelier de pintura frequentado por indivíduos com doença mental severa e se implementou um projeto de dança contemporânea, o CORPOEMCADEIA, junto de um grupo de reclusos. Com base nos dados produzidos através de observação direta, e partindo das orientações teóricas das sociologias pragmáticas, designadamente do modelo dos regimes de engajamento, e subsidiando-as com contributos fenomenológicos e hermenêuticos, propomo-nos atingir os seguintes objetivos gerais: *(i)* definir a especificidade do engajamento criativo artístico e das modalidades de subjetivação aí desdobradas, *(ii)* rastrear as suas semelhanças e diferenças relativamente aos demais regimes já conceptualizados e, finalmente, *(iii)* apurar os modos através dos quais tal engajamento participa com estes em composições plurais, carentes de ajustes e reajustes práticos e situados. Nesse sentido, averiguamos os modos de envolvimento na ação dos artistas durante a criação e em torno das suas obras, sublinhando o seu relacionamento com o meio ambiente, com os outros e de si consigo próprio. Concluimos que o engajamento criativo artístico não coincide com nenhum dos restantes, revelando dependências práticas com o ambiente, formatos de reflexividade e modos de julgamento moral específicos, bem como modalidades de subjetivação que desdobram capacidades práticas, cognitivas e morais próprias. Concluimos ainda que para que a experiência criativa artística fecunde o engajamento criativo carece, todavia, de se compor com os regimes de engajamento em familiaridade, em plano, de justificação, em presença e exploratório, constituindo as atividades artísticas um espaço intercalar em cujas avenidas se desenvolve a subjetivação dos artistas em contexto de institucionalização.

Palavras-Chave: Experiência Criativa; Subjetivação; Artes; Vulnerabilidade; Pragmatismo.

Abstract

Artistic creative experience and modalities of subjectivation in contexts of institutionalisation

In this study we present the results of an empirical investigation into the creative artistic experience and the modalities of subjectivation of artists in a context of institutionalisation. Thus, we carried out ethnographic research at the Social Support Center of Pisão and the Linhó Prison Establishment, institutions where, respectively, a painting studio is frequented by individuals with severe mental illness and a contemporary dance project, CORPOEMCADEIA, is implemented with a group of prisoners. Based on the data produced through direct observation, drawing on the theoretical guidelines of pragmatic sociologies, namely the model of regimes of engagement, and subsidising them with phenomenological and hermeneutic contributions, we aim to achieve the following general objectives: (i) to define the specificity of artistic creative engagement and the modalities of subjectivation unfolded therein, (ii) to trace its similarities and differences in relation to the other regimes already conceptualised and (iii) to ascertain the ways in which such engagement participates with them in plural compositions, in need of practical and situated adjustments and readjustments. In this sense, we investigated the ways in which artists engage in action during the creation and with regard to their works, emphasising their relationship with the environment, with others and with themselves. We conclude that artistic creative engagement does not coincide with any of the other regimes of engagement, revealing practical dependencies with the environment, specific reflexivity formats and of moral judgement, as well as modalities of subjectivation that unfold their own practical, cognitive and moral capacities. We also conclude that in order for the artistic creative experience to be fruitful for creative engagement, it needs to be composed of the regimes of engagement of familiarity, plan, justification, presence and exploration, with artistic activities constituting an intermediary space in which path the subjectivation of artists in a context of institutionalisation develops.

Keywords: *Creative Experience; Subjectivation; Arts; Vulnerability; Pragmatism.*

Índice

Agradecimentos	i
Resumo	iii
<i>Abstract</i>	iv
Índice	v
Lista de siglas e abreviaturas	viii
1 Introdução.....	1
1.1 Da temática geral.....	1
1.2 Problematização sociológica: orientações teóricas e objetivos de pesquisa	4
1.3 Terrenos de pesquisa e principais opções de método	12
1.4 Organização da apresentação dos dados empíricos	13
1.5 Contributos sociológicos e sociais	16
2 Desengomar o que nos oferece a produção sociológica	20
2.1 Experiência criativa artística e modalidades de subjetivação: para uma proposta pragmática, fenomenológica e hermenêutica.....	21
2.1.1 Considerações iniciais: da criação artística na literatura sociológica.....	21
2.1.2 Circunscrição do objeto de estudo: da criação artisticamente orientada	24
2.1.3 O prisma da experiência: o social prende na duração	26
2.1.3.1 Abordagens institucionalistas: para uma definição da definição social da arte.....	26
2.1.3.2 Três objeções pragmáticas ao institucionalismo	30
2.1.3.3 Da semântica à prática: alguns usos sociológicos do conceito de experiência	36
2.1.3.4 Experiência do ponto de vista pragmático.....	42
2.1.4 O modelo dos regimes de engajamento: fazer, desfazer e refazer o comum no plural.....	47
2.1.4.1 A ação situada e sequencial	47
2.1.4.2 Engajamento, coordenação e gramáticas: da composição e da comunicação .	61
2.1.4.3 Para uma visão holística da ação: a continuidade entre o sensível, o sentido e a moral.....	74
2.1.4.4 As provas: da precariedade do social	98
2.1.4.5 Qual o lugar das obras de arte na Sociologia?.....	101
2.1.5 Modalidades de subjetivação.....	113
2.1.5.1 Como tem sido sociologicamente pensado o artista?	113
2.1.5.2 Proposta pragmática: a subjetivação pela capacitação, pelo reconhecimento e pela responsabilidade	117
2.2 Contextos de institucionalização	132
2.2.1 Considerações iniciais	132
2.2.2 O paradigma clássico das instituições modernas: o “trabalho sobre os outros”	134

2.2.3	Transformações contemporâneas: o “declínio das instituições”	140
2.2.4	O tato no trabalho institucional: uma composição plural e situada.....	155
2.2.5	As atividades artísticas no quadro dos mandatos institucionais contemporâneos.....	173
3	Metodologia	183
3.1	Considerações gerais: do método à metodologia	184
3.2	Apresentação dos terrenos empíricos	189
3.2.1	O Centro de Apoio Social do Pisão.....	192
3.2.2	O Estabelecimento Prisional do Linhó e o Projeto CORPOEMCADEIA	199
3.3	Para uma abordagem qualitativa e compreensiva: a pesquisa etnográfica e as suas técnicas de produção de dados	205
3.4	Como analisar os dados?	225
3.5	Dificuldades, limitações e potencialidades de método	236
4	Análise e Discussão dos Dados	242
4.1	Experiência criativa artística: uma geografia e calendário múltiplos e imprevisíveis	243
4.1.1	Determinações espaço-temporais institucionais das atividades artísticas: mas a criação está sempre à espreita... ..	243
4.1.2	Para uma delimitação dinâmica da experiência criativa: onde começa e acaba?.....	245
4.1.3	A criação artística como arquipélago experiencial e continuidade pontilhada .	252
4.2	<i>Habitar</i> o atelier de pintura e as sessões de dança: para um diálogo entre o engajamento criativo artístico e o regime de familiaridade	260
4.2.1	Do problema de <i>habitar</i> em instituições nem sempre hospitaleiras.....	260
4.2.2	Habitar para criar: construir um espaço de segurança e confiança.....	261
4.2.3	E quando a familiaridade não é garantida?	282
4.2.4	Interstícios entre a familiaridade e o engajamento criativo: transições, articulações e ameaças	292
4.3	Da intencionalidade artística no engajamento criativo: para um diálogo com o regime em plano, passando pelo exploratório.....	303
4.3.1	Contornos do engajamento em plano nas atividades artísticas e as suas limitações para a compreensão do engajamento criativo.....	303
4.3.2	Que intencionalidade na criação artística?	311
4.3.3	Flexionar a intencionalidade criativa com as aberturas exploratórias.....	322
4.3.4	Interstícios entre o plano e o engajamento criativo: transições, articulações e ameaças... ..	337
4.4	O engajamento criativo artístico: para uma coordenação estética, sensório-perceptiva, afetiva e rítmica do curso da ação	352
4.4.1	O amplexo atividade-passividade: baixar a guarda para criar?	354
4.4.1.1	Deixar-se impregnar pelo entorno em busca de inspiração	354

4.4.1.2	Da passividade à passibilidade para criar	363
4.4.2	A criação artística: onde o corpo e o pensamento se (con)fundem esteticamente.....	371
4.4.2.1	No atelier de pintura: dos materiais ao pensamento cromático	375
4.4.2.1.1	Envolvimento corporal dos pintores: o gesto pictórico da cor à tela	375
4.4.2.1.2	Pensar ao vivo e a cores	387
4.4.2.2	Dançar na prisão: o corpo a pensar	415
4.4.2.2.1	A qualidade do movimento e o ritmo: a consciência corporal	415
4.4.2.2.2	Pensar movendo o corpo	448
4.5	A expressividade como bem moral do engajamento criativo artístico: para um diálogo com o regime de justificação, exploratório e presencial	473
4.5.1	Da moral na criação artística	473
4.5.2	A expressividade: os artistas realizando-se na autenticidade	481
4.5.2.1	A expressão artística como bem moral.....	481
4.5.2.2	Para uma maiêutica de si: conhecer-se a cores e movendo-se.....	491
4.5.3	Da responsabilidade dos artistas pela criação e pelas obras: a personalização das obras.....	506
4.5.3.1	A obra como pessoa moral e a inviolabilidade da decisão criativa	506
4.5.3.2	O nexó de responsabilidade moral entre o artista e a obra: para uma imputabilidade exclusiva.....	517
4.5.4	Fazer-se reconhecer como artista, mas não só.....	534
4.5.4.1	Modos de reconhecimento: da singularidade à humanidade comum	534
4.5.4.2	Das astúcias táticas dos pintores à justiça poética dos bailarinos	551
4.5.4.2.1	Sagezas táticas em torno da obra para dar voz às inquietações: a pintura como espaço intercalar	552
4.5.4.2.2	Para uma justiça poética que mostra a injustiça em vez de a demonstrar	561
5	Conclusão	577
5.1	Principais linhas de força do estudo	578
5.1.1	O engajamento criativo artístico.....	578
5.1.2	O engajamento criativo artístico no quadro do modelo dos regimes de engajamento	586
5.1.3	O engajamento criativo artístico e as suas composições plurais	594
5.1.4	As atividades criativas artísticas pensadas no contexto de institucionalização.	604
5.2	Relevância sociológica do estudo	606
5.3	Limitações do estudo e aberturas possíveis para investigações futuras	614
5.4	Contribuições sociais do estudo	616
	Referências bibliográficas e legislativas	619

Lista de siglas e abreviaturas

Al.: Alínea(s); *et alia*

AML: Área Metropolitana de Lisboa

Art.: Artigo

CAP: Colónia Agrícola do Pisão

CASP: Centro de Apoio Social do Pisão

CEC: CORPOEMCADEIA

CEPMPL: Código de Execução de Penas e Medidas Privativas de Liberdade

CNSM: Coordenação Nacional para a Saúde Mental

CRP: Constituição da República Portuguesa

DL: Decreto-Lei

DGRSP: Direção Geral de Reinserção e Serviços Prisionais

Ed.: Editor(es)

EPL: Estabelecimento Prisional do Linhó

Etc.: *et cetera*

FCG: Fundação Calouste Gulbenkian

I.e.: isto é/ *id est*

N.º: Número

P./pp.: Página/páginas

P. ex.: por exemplo

PNSM: Plano Nacional de Saúde Mental

SCMC: Santa Casa da Misericórdia de Cascais

1 Introdução

1.1 Da temática geral

O estudo doravante apresentado intitula-se “Experiência Criativa Artística e Modalidades de Subjetivação em Contextos de Institucionalização” e é o resultado de uma investigação desenvolvida no âmbito de um curso de doutoramento em Sociologia. O capítulo introdutório tem uma missão primacial, justamente a de facilitar a entrada do leitor no texto na senda de lhe proporcionar uma leitura, decerto que informada, mas também o mais frutiva possível. Desse modo, esboçamos aqui em poucas páginas um enquadramento da investigação desenvolvida ao longo dos últimos anos, inteirando o leitor das motivações capitais da mesma, das inquietações que lhe estiveram na origem, das interrogações que moveram os nossos esforços, das principais opções teóricas, epistemológicas e metodológicas tomadas e ainda dos objetivos a que nos propusemos dar atendimento. Apresentamos ainda a organização formal do texto, salientando as suas linhas mestras e fundamentando a adequação dos critérios que lhe subjazeram. Nesse sentido, percorremos cada um dos capítulos, identificando os aspetos centrais aí abordados e a função que desempenha em face dos objetivos da pesquisa, oferecendo assim ao leitor uma visão panorâmica do texto. Finalmente, justificamos a pertinência e a relevância social e sociológica do estudo e, subseqüentemente, damos conta dos contributos que almejamos aportar respetivamente à comunidade em que nos inserimos e à Sociologia.

O que o título adotado perde em sedução ganha em clareza, uma vez que indica com exatidão o objeto de estudo da investigação por ora apresentado. O nosso interesse é, com efeito, o de descrever e compreender sociologicamente a experiência tida da criação artística por artistas que se encontram institucionalizados¹, assumindo como ângulo privilegiado os modos através dos quais aí se subjetivam. Para tal, encetámos uma pesquisa etnográfica onde tivemos a oportunidade de acompanhar *in loco* as atividades dos artistas em duas instituições distintas: o Centro de Apoio Social do Pisão (CASP),

¹ Neste estudo, uma vez que se tem por objeto a experiência dos artistas durante e em torno das suas criações, tendemos a denominar os reclusos do EPL e os residentes/utentes do CASP por “artista(s)”, “pintor(es)” ou “bailarino(s)”. Com efeito, é na sua condição de artistas que os observamos. Em todo o caso, dado que o contexto de institucionalização em que os artistas acompanhados se inserem não é despidendo, tratá-los-emos por “residentes”, “utentes”, “clientes” ou “reclusos” sempre que considerarmos que essa sua condição, em boa verdade indissociável da de artista, é a que está primeiramente em causa, seja a partir dos dados empíricos que produzimos, seja no quadro da bibliografia citada. Nos trechos citados do Diário de Campo optámos por deixar as denominações tais como se encontram no manuscrito original.

instituição de apoio social e psiquiátrico onde residem cerca de trezentos e cinquenta indivíduos com doença mental severa, onde se anima semanalmente um atelier de pintura, e no Estabelecimento Prisional do Linhó (EPL), onde foi implementado o projeto de dança contemporânea CORPOEMCADEIA (CEC) junto de um reduzido número de reclusos.

Mais do que elencar as motivações pessoais e subjetivas subjacentes à definição do tema da pesquisa – as quais, existindo, entendemos serem dispensáveis –, preferimos concentrar-nos na justificação do nosso interesse sociológico pela criação artística. Ora, o paradoxo que a criação artística representa para a Sociologia já foi identificado. Se por criação se entender a ação que traz à existência o novo, aquilo que até esse momento era impossível existir, então segue-se que qualquer tentativa de a explicar, determinar as suas condições de possibilidade ou até mesmo conferir inteligibilidade está fadada ao fracasso. Com efeito, a explicabilidade da criação ou a restituição das suas condições torna-a retrospectivamente possível, subtraindo-lhe justamente a natureza criativa que lhe é própria. Não consideramos ser da nossa competência avaliar se a novidade é efetivamente novidade, mas simplesmente dar nota do limite a que a Sociologia é conduzida pela criação artística na sua tentativa de lançar luz sobre a ação humana. Em todo o caso, é do senso-comum que os artistas experienciam a criação – nela se envolvem, sobre ela falam, dela se sentem imputáveis –, independentemente dos atributos com que a qualifiquemos, advindo dessa tensão um dos motivos do nosso interesse pelo tema.

A nossa curiosidade aguçou-se quando percebemos que essa tensão se encontra bem presente na vasta literatura sociológica em torno das artes, traduzindo-se num certo alheamento pela criação artística e pela experiência concreta dos artistas. Com o propósito de apreender o fenómeno artístico, a Sociologia procurou, grosso modo, combater as representações nele e sobre ele vigentes e demonstrar que a atividade artística é equivalente a qualquer outra. Deu-se, pois, uma divisão do trabalho intelectual em torno da arte segundo a qual caberia à Estética, à Teoria da Arte ou à Filosofia o estudo da singularidade, da excecionalidade, da originalidade, das obras de arte ou da criatividade dos artistas, ao passo que a Sociologia se dedicaria a desmistificar esses atributos, relevando as regularidades sociais. Por conseguinte, acabou por se concentrar menos na atividade concreta dos artistas e nas obras daí advenientes e mais nas representações sociais da arte, nos seus sentidos, nas suas categorizações e classificações, nos seus contextos ou nas carreiras profissionais dos artistas. Esta é uma lacuna na literatura para

cujo preenchimento pretendemos contribuir, constituindo um segundo motivo de interesse pelo tema.

Acresce ainda um terceiro aspeto que presidiu à nossa escolha do tema, a saber, o da crescente presença das atividades artísticas no trabalho desenvolvido pelas mais diversas instituições no exercício do seu mandato, o que se insere no quadro das políticas sociais contemporâneas, as quais têm, desde há algumas décadas, tendido a adotar intervenções mais personalizadas e individualizadas junto das populações em que incidem. Desta crescente centralidade da subjetividade dos indivíduos institucionalizados decorre o nosso interesse nas modalidades de subjetivação dos artistas, já que é do entendimento das instituições que as atividades artísticas são um relevante instrumento para o cumprimento da missão a que se destinam. Os contextos institucionais onde realizámos a pesquisa constituem, portanto, um laboratório privilegiado para indagar a respeito da subjetivação dos artistas durante a sua experiência criativa, uma vez que esta relação é aí explicitamente procurada e questionada: no CASP a pintura visa promover o bem-estar dos pintores e capacitá-los para a autonomia e a responsabilidade, no EPL a dança pretende ser um contributo valioso para reabilitação dos bailarinos. Em todo o caso, não se deverá associar o nosso interesse pelas modalidades de subjetivação à intenção de rastrear a biografia individual dos artistas, as suas histórias de vida, a sua condição clínica ou os acontecimentos que originaram o cumprimento de pena privativa de liberdade. Visto que o nosso fito repousa nas atividades criativas concretas, aquelas só serão contempladas na medida em que surgirem e participarem na criação artística.

O nosso estudo, contudo, não é *sobre* as instituições, mas *graças* a elas. Não negligenciando os contextos em que os artistas aqui seguidos se envolvem nas suas criações, deve sublinhar-se que o nosso enfoque não é dirigido ao funcionamento das instituições, aos seus procedimentos, à sua organização, aos seus códigos e regulamentos, tampouco o é à vida quotidiana daqueles que nelas residem ou ao trabalho aí efetuados pelos seus técnicos e funcionários, mas, outrossim, às atividades concretas dos artistas em torno das suas criações. É à sua experiência e subjetivação que a nossa pesquisa se votou à compreensão, a qual passa, reconhecemo-lo, inevitavelmente pela consideração do contexto no qual vivem e sociabilizam diariamente, mas também onde criam no quadro de atividades dinamizadas pelas instituições. Por essa razão, não nos eximiremos de tecer considerações a respeito dos contextos institucionais, mas somente na medida em que subsidiarem a análise das atividades criativas dos artistas. A esse título, deve ainda referir-se que também não é nosso desígnio aferir e avaliar os resultados da implementação e

desenvolvimento destas atividades. Não pretendemos averiguar o impacto destas nos seus participantes, seja ele clínico, comportamental ou emocional. A nossa pesquisa não adota aprioristicamente qualquer grelha normativa à luz da qual possa identificar e valorar tais impactos e resultados, concentrando-se antes nas situações concretas onde os artistas coordenam o curso da sua ação em torno das criações artísticas em que se envolvem e constituem a sua subjetividade.

Ora, a particular atenção que prestamos à subjetivação dos artistas, conjugada com a que dedicamos à experiência criativa, constitui um passo na especificação do nosso tema. *É, de facto, de um tema geral que se trata, mais do que de uma pergunta de partida concisa.* Manda a franqueza que admitamos não ter partido para a pesquisa com uma questão específica cuja curiosidade procurássemos satisfazer. A formulação precisa de uma questão previamente à pesquisa empírica atrela o risco de a iniciarmos já com uma resposta em mente. Dado o primado aqui conferido à *empírea*, optámos deliberadamente por definir um tema e determinar objetivos genéricos, por forma a evitar descobrir o que já supúnhamos de antemão. Somente ao longo da pesquisa, e em função de o que as realidades estudadas nos foram devolvendo, é que, por um lado, desdobrámos o tema em questões progressivamente mais focadas e, por outro, especificámos os objetivos.

Partamos de imediato para a estrutura do texto, uma vez que ao percorrer os seus vários capítulos resultarão explicitadas as mais importantes opções teóricas e metodológicas, as quais, justamente, dão conta da conversão do tema de partida, ainda genérico, num objeto de estudo sociológico específico.

1.2 Problematização sociológica: orientações teóricas e objetivos de pesquisa

Após as considerações introdutórias, o **segundo capítulo** cumpre duas missões interligadas: uma delas é a de realizar uma revisão bibliográfica em torno do tema, a outra é a de assinalar, apresentar e fundamentar as orientações teóricas aqui seguidas, problematizando e delimitando o nosso objeto, definindo os conceitos que o articulam e especificando as interrogações e objetivos de pesquisa. Interligadas porque é ao constatar a lacuna existente na literatura a respeito da criação artística que justificamos a pertinência e a relevância sociológicas da abordagem aqui adotada e a situamos na bibliografia existente, da mesma maneira que, inversamente, é ao densificar as nossas opções teóricas e caracterizar os seus principais traços definidores que detetamos essas mesmas lacunas.

Para almejar tal intento, em vez de apresentar de chofre a abordagem teórica adotada, optámos por ir introduzindo os seus conceitos e contributos centrais à medida que fomos cultivando e mantendo um intenso diálogo com outras perspetivas, procurando, sempre que possível, colher os seus ensinamentos, mas sem deixar de os considerar criticamente, indicando as suas limitações em vista dos nossos objetivos e demonstrando os méritos das orientações aqui seguidas.

Este segundo capítulo encontra-se dividido em duas partes, a primeira das quais dedicada a uma reflexão sociológica em torno da experiência criativa artística e das modalidades de subjetivação, a segunda, por seu turno, voltada para os contextos de institucionalização onde as atividades artísticas acompanhadas decorrem. No **primeiro subcapítulo** – correspondente à primeira dessas partes – apresentamos os alicerces conceptuais da perspetiva pragmática, fenomenológica e hermenêutica que seguimos. O nosso estudo insere-se na linhagem das *sociologias pragmáticas*, designadamente do *modelo dos regimes de engajamento* (Thévenot, 2006), convocando *subsídios de cariz fenomenológico e hermenêutico* que, na linha dos seus mais recentes desenvolvimentos (nomeadamente, Auray & Vétel, 2013; Brahy, 2019; Breviglieri, 2017; Pattaroni, 2015; Stavo-Debauge & Trom, 2004), entendemos enriquecerem o modelo originalmente proposto. Estudar a criação artística a partir do conceito de experiência é, antes de mais, colocar a tónica analítica no *fluxo de transações mantidas entre o organismo e o meio ambiente*, o que significa evitar, por um lado, a sua explicação em função de fatores sociais externos, por outro, a sua apreensão como sendo o exercício de faculdades individuais. A análise incide diretamente, portanto, na duração do acontecer da criação onde os artistas agem sobre o meio ambiente e sofrem a ação do mesmo. No entanto, logo assoma uma questão, pois se é verdade que o fluxo experiencial de um organismo vivo é ininterrupto, também é indubitável que a experiência dos indivíduos está longe de ser uniforme ou homogénea. A experiência criativa artística resulta, então, de uma *delimitação do fluxo experiencial*, de onde se segue que o primeiro objetivo da pesquisa é justamente o de apurar os contornos desse recorte, a sua qualidade e direção temporal próprias.

Assim sendo, a unidade de análise matricial são as *situações concretas onde os artistas agem em torno da sua criação e das suas obras*. Acontece que, do ponto de vista pragmático, a situação não é um contentor preexistente da ação, mas o resultado fenomenal e empírico da própria sequencialidade da ação por intermédio da qual os artistas transacionam com o entorno. Por conseguinte, e este é o segundo objetivo a que

pretendemos atender, há que aferir a qualidade definidora das situações da criação artística, os seus modos de espacialização e temporalização e os apoios práticos, ou *affordances*, que fornece aos artistas para darem curso à sua atividade. A este respeito, a noção de *engajamento* é particularmente útil, já que sublinha a ideia de que o curso da ação carece de um investimento do meio ambiente que o apetreche devidamente, leia-se, no qual os artistas possam manter as dependências adequadas ao prosseguimento da sua criação. Cabe-nos, pois, tanto *dar conta dos efeitos da ação no meio ambiente*, investindo-o apropriadamente tendo em conta o curso da ação, como, inversa mas indissociavelmente, *perceber os efeitos do entorno na conduta assumida pelos artistas*. Noutras palavras, trata-se de analisar a *natureza das dependências estabelecidas pelos artistas durante a criação artística*, essas através das quais transacionam com o meio ambiente, não indiferenciadamente, mas de uma certa maneira, dando lugar à experiência criativa. Dada a *indissociabilidade da ação e da situação*, o que vai ao encontro do princípio pragmático transacional, então a experiência criativa assenta igualmente na *atividade* dos artistas como na sua *passividade* face ao meio ambiente, distanciando-se a perspetiva aqui seguida daquelas que, ou negligenciam a ação concreta atribuindo o seu sentido a fatores sociais externos, ou a hipertrofiam descurando as condições materiais em que ocorre. Avaliar, como nos propomos, a natureza das dependências mantidas pelos artistas no curso da sua criação significa, pois, identificar a qualidade do nexo atividade-passividade que especifica a experiência criativa e a distingue de outras.

Se a *situação é irremediavelmente subdeterminada*, uma vez que, longe de ser uma chave explicativa da ação, é um seu resultado, então a ação é ela própria internamente *heterogénea e plural*, fazendo face a circunstâncias imprevisíveis e inesperadas. A criação artística não é exceção. Note-se que os vários regimes de engajamento consistem numa modelização dos diferentes modos de instaurar e manter as dependências com o entorno, mas com base nas premissas de que, em primeiro lugar, nenhum deles é puro ou absoluto, mas composto, e que, em segundo lugar, os indivíduos são versáteis para entre eles navegar. A questão que se impõe, e que norteia toda a nossa pesquisa, é a de perceber se o envolvimento dos artistas na sua criação se identifica com algum dos regimes já formalizados e conceptualizados, ou se, pelo contrário, a diferença dos seus atributos e características consubstanciam um outro por direito próprio – *um engajamento criativo artístico* – cuja inteligibilidade não se esgota em nenhum dos demais. Ora, a resposta carece de uma análise empírica detalhada da atividade dos artistas, a qual precisamente nos propusemos realizar e por ora apresentamos.

Vimos que essa análise passa pela indagação da natureza das dependências mantidas entre os artistas e o meio ambiente, cada um agindo através do outro. Todavia, a heterogeneidade e a pluralidade internas da ação situada em circunstâncias que, mais ou menos antecipáveis, nunca são inteiramente determinadas, remete para a necessidade de a mesma ser *coordenada*, i. e., conjuntamente ordenada, requerendo da parte dos artistas, mas também daqueles que com eles partilham as situações em que a criação se desdobra, a realização de permanentes *ajustes e reajustes* da conduta. Com efeito, as situações são também povoadas por outros, os quais devem ser considerados. E também aqui o conceito de engajamento se revela heurístico, uma vez que se define pela *indissociabilidade das dependências práticas com o meio ambiente e dos formatos mutuais que investem as sociabilidades*. No caso do CASP, os pintores desenvolvem a sua atividade junto dos restantes participantes do atelier, dos profissionais responsáveis pela dinamização do mesmo, de nós próprios e, até, do potencial público para quem pintam, o qual, em última análise, pode ser considerado um outro presente na situação. Ou no caso da dança no EPL, onde é forçoso que os bailarinos se relacionem com os outros no seio da sua própria criação. Destarte, temos como terceiro objetivo o de elucidar a natureza das mutualidades entretecidas pelos artistas com os outros em torno da sua criação e obras de arte, averiguando os termos em que a reciprocidade é aí praticada.

Para além da coordenação da relação com o meio ambiente e com os outros, mas dela indissociável, o engajamento abrange ainda a *relação prática mantida pelo artista consigo mesmo*. Ou seja, a *subjetivação dos artistas*, ou o modo através do qual se constituem autores das suas criações artísticas, é inextrincável das dependências com o entorno e das mutualidades entretecidas com os outros. A subjetividade, longe de poder ser acriticamente pressuposta sob a forma de um *eu* unitário, mas igualmente distante de ser uma ilusão sob a forma de uma marioneta agida por forças sociais a montante, resulta antes de um processo que é *situado, relacional, corporal, prático e social*, sendo a averiguação das modalidades ao longo das quais o artista se relaciona consigo próprio o quarto objetivo da pesquisa. O que vai ao encontro do sentido que o pragmatismo atribui à experiência, já que é pelas transações mantidas entre o organismo e o meio ambiente que, por um lado, este último (e as próprias obras de arte) se *objetiva*, constituindo, ou não, um apoio ao curso da ação, e, por outro, o primeiro se *subjetiva*. Desta perspetiva, a subjetividade consiste, portanto, na *adoção de uma perspetiva própria*, cuja génese depende da formação de capacidades de agir através e sobre o meio ambiente, do reconhecimento das mesmas advindo dos outros, e da responsabilização pelo seu

exercício. Para atender ao objetivo supramencionado, há então que escrutinar a natureza das capacidades dos artistas durante a criação, os modos através dos quais as exercitam, mas também os formatos de reconhecimento e os modos de imputabilidade aí postos em prática, tendo presente que a cada regime de engajamento corresponde uma figura de subjetividade com atributos e qualificações diferentes.

De acordo com a abordagem aqui adotada, não somente são indissociáveis a relação com o ambiente, com os outros e consigo mesmo, como também, sob a égide da ação, essas relações são simultânea e continuamente *corporais, reflexivas e morais* – ideia, aliás, convergente com o pragmatismo estadunidense, que, enfeitando qualquer dualismo, já defendia o *princípio da continuidade entre a ação e o pensamento na experiência*.

À luz do modelo dos regimes de engajamento, e uma vez que a ação é sequencial e desencadeia consequências, a criação artística já carrega um *sentido* e contém em si a possibilidade de ser julgada, o que constitui condição para os artistas a reverem e ajustarem. Por conseguinte, o quinto objetivo da pesquisa é descrever e compreender os atributos específicos da *continuidade* estabelecida na criação entre o envolvimento corporal dos artistas com os materiais artísticos, os *formatos informativos e cognitivos* através dos quais exercitam a reflexividade, e os *formatos de valoração, avaliação e julgamento dos artistas e das obras* segundo os quais perseguem um certo *bem moral*. Correspondentemente, e como sexto objetivo, no que toca à subjetivação dos artistas cabe-nos acompanhar a gênese e o exercício das *capacidades práticas* (segundo as quais realizam a sua obra), *reflexivas* (a partir das quais concebem vias alternativas para a criação e produzem sentido em torno das suas obras) e *axiológico-morais* (segundo as quais, com vista ao bem moral perseguido, valoram diferentemente as várias possibilidades da ação cogitadas e decidem em responsabilidade).

Na busca da ação que convém em cada momento e situação, são colocados à prova (i) as *affordances* e os suportes práticos distribuídos pelo meio ambiente, (ii) os formatos informativos, cognitivos e judicativos, (iii) os modos de valoração, reconhecimento e imputabilidade, e (iv) as capacidades práticas, reflexivas e morais dos artistas. E cada regime de engajamento é composto por *modelos de provação* distintos estribados em critérios e dispositivos díspares. Por conseguinte, o sétimo objetivo na senda de descrever a criação artística no quadro do modelo dos regimes de engajamento é o de analisar os traços definidores das *provações* aí enfrentadas pelos artistas, observando com especial agudeza as ocasiões onde *a dúvida, o impasse e a tensão* assomam, mas também os

episódios *dilemáticos, controversos e tensos* em que o *socius* é colocado em causa, não apenas entre os artistas, como ainda entre os mesmos e o pessoal técnicos com quem trabalham. Estes momentos são preponderantes, uma vez que é aí que tanto a *realidade* que em cada situação conta para a ação, como os termos da *reciprocidade* em que se baseiam as mutualidades, são corroborados e estabilizados, permitindo o curso da ação ou, inversamente, são questionados e, no limite, transformados, obrigando-os a reajustar a conduta. Os momentos de prova são ainda igualmente cruciais no que toca à subjetivação dos artistas, uma vez que é aí que as suas capacidades são testadas: em caso de os superarem, confirmam-se a si e aos outros, sendo reconhecidos, mas se, porventura, tal não suceder, a subjetivação ver-se-á obrigada a trilhar outras avenidas.

Cumprindo estes passos votados à descrição e compreensão do engajamento dos artistas na criação artística, há que reconhecer, contudo, que dada a heterogeneidade interna da ação, a par da versatilidade de os artistas transitarem entre regimes (para mais num contexto onde criam no mesmo local onde residem), *é de prever que, sem prejuízo da sua especificidade, a articulação da experiência criativa artística não seja redutível a qualquer um dos regimes de engajamento. É, antes, uma composição plural* realizada pelos artistas através de ajustes e reajustes situados em face de problemas concretos. Pese embora a criação artística consubstancie um modo de coordenar o curso da ação, i. e., de fazer o comum, com características próprias, ela não deixa de coexistir e de se compor com outros com os quais se articula, mais do que se oporem: desde o hábito e da familiaridade, passando pelo planeamento estratégico e pelo jogo exploratório, até à justificação e aos níveis de publicidade: o *socius*, de uma perspetiva pragmática, é um resultado sempre precário e reversível, pelo que, em rigor, mais do que fazer o comum, trata-se de o ir fazendo, desfazendo e refazendo no plural. Ora, mas se o comum exige a composição da diferença, ele também requer a *comunicação*, no sentido etimológico de *pôr em comum*, pelo que a cada regime se associa uma gramática que deve ser respeitada para que cada indivíduo possa participar adequadamente na coordenação do curso da ação. O intento de apurar as especificidades da *gramática* posta em prática em torno da criação artística representa o nosso oitavo objetivo, à luz do qual pretendemos averiguar por que vias é a *singularidade* dos artistas acomodada *no comum*.

Sendo, pelo menos potencialmente, a experiência criativa uma composição plural, mantemos ao longo do texto um diálogo com os demais regimes, apurando semelhanças e diferenças, convergências e divergências – exercício de contraste particularmente útil para fazer salientar as especificidades do engajamento dos artistas na criação. Mas,

sobretudo, incidimos nos seus interstícios e cruzamentos, nas suas articulações mutuamente potenciadoras, nas passagens entre si abertas e nas transições aí proporcionadas aos artistas. Contudo, se a experiência criativa dos artistas se revela efetivamente compósita, para que ela prenda é necessário que nenhum dos restantes regimes estrangule o seu engajamento criativo. Logo, não deixamos de assinalar, com base em dados empíricos, as ameaças e os riscos por este comportadas nessas articulações. Por conseguinte, temos como nono objetivo de pesquisa o de *aferir os modos de articulação do engajamento criativo dos artistas com os restantes regimes*, por um lado, traçando os limites a partir dos quais se torna inviável encontrar uma composição que garanta a continuidade da criação e, por outro, enaltecendo os ajustes e reajustes práticos realizados com a finalidade de prevenir que tal aconteça. É no seio destes limites constantemente redefinidos nas situações concretas em que os artistas se envolvem na coordenação da sua ação que a experiência criativa artística tem lugar, nunca estando, portanto, garantida.

Por sua vez, o **segundo subcapítulo** incide sobre os contextos institucionais em que as atividades artísticas decorrem. Não sendo as instituições o nosso objeto de estudo, não podemos ser alheios ao contexto onde a criação artística é desenvolvida, tampouco às particularidades daqueles que numa e noutra instituição nela se envolvem. Até porque, como acima referido, o engajamento dos artistas e as suas modalidades de subjetividade passam pela existência de um meio ambiente devidamente investido e equipado e pelas mutualidades estabelecidas com os outros, as quais, nos nossos contextos, apresentam particularidades não despiciendas, uma vez que os artistas se encontram sob tutela. Neste subcapítulo, traçaremos a evolução recente das políticas sociais e, subsequentemente, do trabalho institucional realizado junto das pessoas portadoras de doença mental e em cumprimento de pena de prisão, dando conta das suas principais características na atualidade.

Partindo da terminologia de Laforgue (2009) para mostrar a relativização que o paradigma institucional clássico do *trabalho sobre os outros* tem vindo a sofrer, o qual, não sendo de todo abolido, se compõe nas situações concretas em que a ação institucional se realiza com o *trabalho com os outros*, *para os outros* e *sem os outros*. Os desígnios da reabilitação e da reintegração cada vez mais apelam a um trabalho que tenha em consideração a subjetividade e a individualidade dos seus residentes, passando estes a ser vistos, já não apenas como seres incapazes que cumpre disciplinar e corrigir, mas dotados de *potencialidades* que, por uma razão ou por outra, permanecem *inexploradas*. E é no

quadro desta *antropologia conjuntiva* (Genard & Cantelli, 2008), à luz da qual todos os seres são concomitantemente capazes e incapazes, vulneráveis às circunstâncias, que as instituições convocam as atividades artísticas, acreditando serem um recurso importante na descoberta e exploração das *capacidades adormecidas*. O décimo objetivo é, portanto, o de avaliar as potencialidades da criação artística no que concerne à subjetivação dos artistas em contextos onde nem sempre é possível ter uma participação ativa e personalizada na urdição do comum.

Façamos um ponto da situação com a finalidade de sistematizar e organizar as questões e os objetivos da pesquisa, na medida em que, partindo do tema geral, o objeto de estudo já adquiriu contornos. Até porque a ordenação dos objetivos atendeu exclusivamente à linha de argumentação aqui seguida, não sendo traduzida na discussão de dados. Ora, partindo da experiência criativa artística rapidamente nos demos conta da necessidade de observar as situações concretas onde os artistas coordenam o curso da sua ação criativa, para cuja análise mobilizamos o modelo dos regimes de engajamento. A primeira interrogação a que pretendemos dar resposta pode então ser formulada da seguinte maneira: “*quais os modos através dos quais os artistas se envolvem na criação e coordenam o curso da mesma?*”

Trata-se, portanto, de descrever e compreender as particularidades que distinguem o engajamento criativo, tarefa para a qual identificámos inúmeros objetivos, os quais podem ser desdobrados e especificados da seguinte maneira: (i) apurar a natureza das dependências mantidas entre os artistas e o meio ambiente durante a criação, (ii) dar conta da qualidade das situações criativas e dos seus modos de espacialização e temporalização, (iii) analisar o nexos estabelecido entre a atividade e a passividade dos artistas, (iv) aferir a natureza das mutualidades estabelecidas pelos artistas em torno da sua criação, (v) identificar e descrever os formatos informativos e cognitivos postos em prática pelos artistas no exercício da sua reflexividade, (vi) indagar os formatos de valoração, avaliação e julgamento do engajamento criativo; (vii) assinalar os modelos de prova enfrentados pelos artistas, (viii) descrever a gramática através da qual os artistas comunicam na e pela sua criação, (ix) avaliar as virtualidades da atividade artística para acomodar a singularidade dos artistas no comum institucional, (x) averiguar a formação e o exercício das capacidades práticas, reflexivas e morais dos artistas em torno da criação, i. e., as modalidades de subjetivação artísticas, (xi) apurar os modos de reconhecimento e imputabilidade dos artistas, dando conta das modalidades de subjetivação.

Uma segunda questão acompanha esta, a saber: “*são as particularidades identificadas, descritas e analisadas do engajamento criativo abrangíveis por algum dos outros regimes ou, pelo contrário, nenhum destes é suficiente para, por si só, lançar luz sobre a criação artística?*” Na senda da resposta, marcamos como objetivo (xii) *assinalar as semelhanças e as diferenças entre o engajamento dos artistas e os demais.*

Finalmente, tecemos uma terceira questão referente à configuração plural da experiência criativa dos artistas, cuja fecundação e delimitação depende do mosaico composicional assumido pelos diferentes regimes, dando então lugar a um último objetivo de pesquisa: (xiii) *analisar as passagens abertas entre os vários regimes e identificar os seus potenciais benefícios e riscos para a criação artística.*

1.3 Terrenos de pesquisa e principais opções de método

O **terceiro capítulo** atém-se às considerações de natureza metodológica, onde indicamos os principais traços definidores da nossa abordagem qualitativa e compreensiva levada a cabo por via de uma pesquisa etnográfica. A esse pretexto, identificamos as orientações de método seguidas e fundamentamos as principais opções tomadas a esse respeito, tendo como pano de fundo os objetivos de pesquisa, as orientações teóricas e epistemológicas e as características dos terrenos empíricos e das populações onde e junto de quem desenvolvemos a investigação. Para tal, apresentamos inicialmente uma descrição das instituições que configuraram os terrenos de pesquisa, as atividades artísticas aí desenvolvidas e as populações inscritas. Uma dessas instituições, o CASP, localiza-se em Alcabideche e é gerida pela Santa Casa da Misericórdia de Cascais (SCMC), albergando mais de três centenas de pessoas – homens e mulheres – com doença mental e vulnerabilidades do foro socioeconómico, animando um atelier de pintura frequentado por cerca de dezena de residentes com o propósito de minorar os sintomas das doenças, aumentar o bem-estar dos artistas, capacitá-los para a autonomia e responsabilidade e, quando possível, reintegrá-los na comunidade. A outra instituição, o EPL, situada no Linhó e povoada por homens em cumprimento de pena privativa da liberdade, acolheu, na senda da sua missão de reabilitar e reinserir os reclusos, um projeto de dança contemporânea, o CEC, financiando pela Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) com o objetivo de promover a inclusão e a prevenção do crime através das virtualidades da arte. Seguidamente, justificamos a pertinência e a adequação de ambos os terrenos para o nosso estudo, informando sobre as negociações encetadas com as instituições, bem

como as formalizações das autorizações de acesso aos seus recintos e os seus respetivos termos. Elucidamos ainda os procedimentos que adotámos à chegada de ambos os terrenos com vista à exploração dos mesmos e ao estabelecimento de laços de confiança com os artistas, bem como os procedimentos de que lançámos mão para aí permanecer da maneira mais salutar possível. Esclarecemos ainda como durante essa fase exploratória fomos definindo a nossa amostra – dois pintores do atelier em funcionamento no CASP e o grupo de bailarinos no seu todo –, justificando a opção.²

De seguida, caracterizamos a natureza da abordagem metodológica seguida, uma etnografia de cariz qualitativo e compreensivo estribada numa observação abductiva, segundo a qual se fomenta um diálogo permanente entre a teoria e a empírea. Enunciamos as técnicas de produção de dados – a observação direta, com graus de participação variados, as conversas informais e a análise documental –, fundamentando-as à luz dos nossos desígnios e apontando as vantagens da sua implementação. Outro aspeto aí debatido é o do conjunto de critérios que adotámos para descrever as situações presenciadas, bem como a organização da redação do Diário de Campo. Justificamos ainda os procedimentos utilizados para a análise propriamente dita dos dados, clarificando as orientações seguidas para interpretar o Diário de Campo e sublinhando a importância que a sua intertextualidade e reversibilidade teve na produção de evidências e generalizações. Não deixaremos de sinalizar as dificuldades, limitações e potencialidades da abordagem metodológica adotada.

1.4 Organização da apresentação dos dados empíricos

No **quarto capítulo** – estruturado em cinco subcapítulos – apresentamos, analisamos e discutimos os dados empíricos coligidos, mantendo presentes os referenciais teóricos definidos e os propósitos da investigação. Limitamo-nos aqui a explicitar e justificar a organização formal que adotámos para estruturar a resposta às questões de pesquisa, clarificando com brevidade os principais aspetos analisados em cada um dos cinco subcapítulos. A análise e discussão dos dados é estruturada em três eixos principais, os quais facilmente se depreendem de quanto escrevemos e que pretendemos fazer coexistir e imbricar. Assim, o excuro seguido organiza-se, em primeiro lugar, pelo leque

² O facto de o universo da nossa amostra, somando os bailarinos e os pintores, ser inteiramente composta por pessoas do género masculino decorre da natureza das populações inscritas nas atividades artísticas acompanhadas: o EPL, como se sabe, é uma prisão destinada a uma população masculina, e o atelier de pintura do CASP é frequentado por uma vasta maioria de homens.

dos vários regimes de engajamento com os quais permanentemente vamos promovendo o diálogo, o segundo eixo é o da tripla relação do artista com o meio ambiente, com os outros e consigo mesmo, e o terceiro prende-se com a continuidade entre o corpóreo-sensível, o sentido e o significado, e a moral, a normatividade e a axiologia.

No **primeiro subcapítulo** cogitamos a respeito da geografia das situações em que os artistas experienciam a criação artística, dando conta da variedade de espaços e tempos que extravasam as salas e os horários em que as atividades decorrem, configurando um arquipélago cuja análise requer que superemos as concepções euclidianas do espaço e cronológica do tempo. No **segundo subcapítulo**, refletimos acerca da criação artística em diálogo com o regime de familiaridade, argumentando que, não obstante a similitude no que toca à centralidade e proximidade da relação corporal com o entorno e com os seus objetos, a primeira está longe de ser apreensível pelo conforto e pela facilidade da ação habitual, comportando uma intencionalidade com vista à consumação da obra de arte. Em todo o caso, detetamos que o engajamento criativo requer a construção de um espaço de segurança e de um clima de confiança no qual os artistas habitem confortavelmente de modo a libertar a sua energia criativa, sem deixar de indicar, contudo, as potenciais ameaças que a proximidade excessiva, tanto no que toca ao meio ambiente como às mutualidades, acarreta para a criação. No **terceiro subcapítulo**, essa discussão é alargada ao regime em plano, onde defendemos que a criação artística desdobra uma intencionalidade distinta da realização da vontade no interesse pessoal, aproximando-se mais da serendipidade e sinuosidade do regime exploratório. Além disso, e visto que as atividades acompanhadas se inserem num plano institucionalmente delineado, identificamos as potencialidades inerentes à articulação entre a criação artística e o regime em plano, mas também os riscos de este se impor àquela.

Vistas estas diferenças com os regimes de familiaridade e em plano, no **quarto subcapítulo** adentramos definitivamente na descrição e compreensão das especificidades do engajamento criativo, dando conta de se tratar de um modo de coordenação do curso da ação eminentemente estético, afetivo, sensório-percetivo e rítmico. Analisamos, desde logo, a importância da passividade e receptividade estéticas na atividade dos artistas, para então dar conta, por um lado, do seu envolvimento corporal com o meio ambiente, com os materiais artísticos, com os outros e consigo mesmo durante a criação, por outro lado, dos formatos informativos e cognitivos a partir dos quais os artistas exercitam uma reflexividade vincadamente qualitativa e indexada à prática. Paralelamente, no que toca

às modalidades de subjetivação, analisamos ainda a gênese e o exercício das capacidades práticas e reflexivas dos artistas.

No **quinto subcapítulo** prolongamos a reflexão em torno do envolvimento corporal dos artistas e dos seus modos de exercer a reflexividade em torno da sua criação e das suas obras para a dimensão axiológica do engajamento criativo e da subjetivação dos artistas, argumentando que a expressividade é aí o bem moral almejado. Analisamos o nexos moral de responsabilidade que une os artistas e as suas criações (as quais são fortemente personalizadas), mantendo um diálogo com os regimes exploratório e em presença, os quais, sem embargo vincadas semelhanças, nos parecem insuficientes para elucidar a gravidade e seriedade inerentes à exposição do eu levada a cabo na expressão artística. Visto tratar-se do último subcapítulo, sublinhamos as modalidades de subjetivação, trazendo à colação os vários modos de valoração, avaliação e reconhecimento dos artistas. Estabelece-se ainda neste passo um diálogo com o regime de justificação a propósito do potencial crítico da criação artística no que concerne ao reconhecimento da humanidade comum de seres que vivem em contextos onde nem sempre o têm por garantido, sinalizando, simultaneamente, os riscos para essas mesmas operações críticas quando as injunções e os requisitos da discussão pública argumentada se tornam excessivas.

Deste modo, entendemos, não apenas alimentar a expectativa de ter atendido aos objetivos a que a pesquisa se propõe, como também apresentar devidamente os resultados, não nos dispensando, todavia, de uma sistematização, articulação e clarificação dos mesmos no **quinto capítulo**, onde nos dedicamos à redação das considerações finais e onde identificamos possíveis pistas para o lançamento de investigações futuras nesta área. Neste derradeiro capítulo atestaremos que o excuro seguido pela pesquisa logrou, em primeiro lugar, a descrição e compreensão do engajamento criativo artístico, escalpelizando a relação mantida, durante a criação, pelo artista com o meio ambiente, com os outros e consigo mesmo, passando em revista, em cada uma dessas três dimensões, o seu envolvimento corporal, a produção reflexiva de sentido e a atribuição de valor moral operadas em torno da atividade artística. Em segundo lugar, julgamos atender ao desígnio de localizar e mapear o engajamento criativo artístico no quadro do modelo dos regimes de engajamento, traçando as semelhanças e as diferenças comparativamente aos demais. Por fim, em terceiro lugar, consideramos ter podido ainda perceber o modo através do qual, sendo arrancada ao fluxo experiencial ininterrupto, a experiência criativa fecunda, delimitando-se, individualizando-se e qualificando-se por

intermédio de um equilíbrio composicional que, mais ou menos robusto, mais ou menos elástico, não deixa de ser precário, requerendo esforços de coordenação do curso da ação para que nenhum dos restantes regimes, nas composições em que entram com o engajamento criativo, o assolapem e bloqueiem, para o que este deve, apesar de tudo, manter a preponderância, sob pena de a experiência dos artistas se desvanecer.

1.5 Contributos sociológicos e sociais

Com o desenvolvimento do estudo agora apresentado é nossa intenção contribuir para a compreensão sociológica da ação humana, em geral, e da ação criativa artística, em particular, colmatando o que entendemos ser uma lacuna da literatura em torno das artes, no seio da qual o acontecer concreto da atividade dos artistas com vista à consumação da obra de arte, bem como a fisionomia própria assumida aí pela ação, têm sido tendencialmente secundarizados e equiparados a qualquer outra atividade. A outra lacuna para cujo preenchimento pretendemos contribuir prende-se com a tendência de a Sociologia tratar os artistas na sua qualidade de membros de uma classe social ou profissional, ou então observá-los do prisma das representações que deles se fazem. Enfatizando a criação artística conforme experienciada pelos artistas, procuramos salientar as modalidades de subjetivação ao longo das quais se constituem na prática sujeitos da criação.

Um outro contributo sociológico que almejamos aportar concerne à demonstração da viabilidade de integrar orgânica e continuamente as dimensões sensível, cognitiva e moral da ação criativa, uma vez que detetámos que boa parte dos estudos sobre a criação privilegiam apenas uma ou duas delas. Para a prossecução deste propósito, suplementámos o modelo dos regimes de engajamento, em linha com as mais recentes pesquisas no campo das sociologias pragmáticas, com contributos fenomenológicos e hermenêuticos capazes de aprofundar e densificar, respetivamente, o carácter corporal da experiência e a produção de sentido. Deste modo, o presente estudo acaba também por ser um documento com o qual pretendemos, mais do que corroborar, atestar a viabilidade e a heurística do modelo proposto por Thévenot para apreender uma atividade cuja natureza criativa conduz os instrumentos conceptuais da Sociologia ao limite. Nesse sentido, o presente estudo procura participar no debate que nos últimos anos tem sido animado em torno do alargamento do regime de familiaridade a engajamentos de escala

peçoal, mas estética, afetiva e sensorialmente intensificados (Brahya, 2014, 2019; Brahya & Servais, 2016; Breviglieri, 2004; Centemeri, 2017).

No âmbito da recente Nova Sociologia da Arte (de la Fuente, 2007), a qual, em contramão com a Sociologia clássica, se propõe a examinar as propriedades estéticas das obras de arte, assunto até então abandonado a outras áreas disciplinares, gostaríamos que a nossa pesquisa pudesse contribuir para robustecer o alerta para a necessidade de integrar a materialidade das obras na reflexão sociológica, sem, porém, deslizar para o campo das avaliações e apreciações estéticas, as quais não consideramos serem da nossa competência. Pretendemos, no fundo, demonstrar com este estudo que é possível achar um equilíbrio que permita desenvolver uma problematização propriamente teórica das obras de arte, entroncando numa discussão que se encontra atualmente em curso. Por último, pretendemos ainda demonstrar que a compartimentação da Sociologia das artes nos seus ramos da produção, receção e intermediação não é estritamente necessária, sendo possível, focalizando a própria ação situada dos artistas, pensar integradamente essas três dimensões.

Além de contribuir para o atual panorama bibliográfico sociológico, alimentamos ainda a expectativa de o nosso estudo ter um alcance para lá da academia e da comunidade que se devota à produção de conhecimento científico. A relevância social que antevemos poder esta pesquisa deter pode ser dividida em duas alíneas principais. Em primeiro lugar, pese embora não seja o nosso intuito avaliar e mensurar a eficácia das atividades artísticas quanto ao cumprimento das missões para as quais as instituições estão mandatadas, pensamos que poderá este estudo constituir um documento cujas conclusões fomentem junto de quem de direito – dos decisores políticos aos institucionais – o desenvolvimento de iniciativas congéneres, estimulando a dinamização de atividades artísticas junto de populações nas mais díspares situações de vulnerabilidade, particularmente, mas não só, daquelas que se encontram em regime de institucionalização. Ainda a este título, pode a pesquisa agora apresentada, não apenas fomentar a proliferação dessas iniciativas, como também conter subsídios que auxiliem a sua implementação prática. Ao incidir em casos concretos do quotidiano institucional, será eventualmente possível, pelo menos assim o desejamos, extrair ilações cuja aplicabilidade aos contextos concretos em que as atividades artísticas têm lugar seja exequível. Acresce ainda que, dada a atenção prestada às mutualidades entretecidas pelos artistas, mormente com o pessoal técnico responsável pela animação destas atividades, poderá a investigação desenvolvida contribuir para o desenvolvimento do trabalho por ele realizado junto dos artistas institucionalizados,

conquanto, evidentemente, não se encare quanto aqui se escreve como um receituário prescritivo, ou um guião, profissional. Antes pelo contrário: ao alertar que as atividades artísticas não são, por um lado, uma panaceia social, e, por outro, que dependem de constantes ajustes e reajustes da conduta na coordenação do curso da ação, se algo daqui se poderá retirar para a realização do trabalho dos técnicos de intervenção é a necessidade de um tato apurado às circunstâncias específicas de cada situação concreta. Um último contributo que gostaríamos de aportar é o de, na medida das possibilidades de cada um, a leitura deste estudo por parte daqueles que se encontram institucionalizados possa constituir uma motivação para a participação nas atividades artísticas.

A segunda alínea no que à putativa relevância social do nosso estudo concerne prende-se, já não tanto com o possível impacto na política das instituições e no trabalho aí realizado, mas com o testemunho moral que este documento pretende consubstanciar da dignidade de seres cuja visibilidade e voz na sociedade é manifestamente reduzida. Sem que partamos com uma intenção direta e imediatamente politizada, não se inserindo, com efeito, esta pesquisa numa agenda ideológica, tampouco assumindo uma postura ativista que tivesse um propósito social definido, não deixamos de entender que o simples facto de nos dedicarmos à compreensão da atividade criativa dos artistas contém, por si só, uma carga política notória. Ao observar os artistas institucionalizados nos seus fazeres concretos julgamos dignificá-los enquanto seres plena e integralmente morais, acompanhando-os nas suas angústias e inquietações, mas também nas alegrias e efusividades, as quais nem sempre gozam de condições para ser expressas. Noutras palavras, trata-se aqui de alargar e pluralizar as vias de passagem do ser vivo ao ser humano, dando conta de vários modos de aceder à humanidade e de participar na manufatura da textura do comum que nem sempre adquirem espaço nas sociedades contemporâneas.

Ambas as alíneas concorrem, então, para o desejo – que atravessa a pesquisa de ponta a ponta – de participar e contribuir para uma sociedade mais justa, democrática e inclusiva, no seio da qual a pluralidade compósita tenha lugar no comum. Noutros termos, para uma sociedade em que o fazer do comum dê lugar e acomode a singularidade, sem com isso desembocar numa fragmentação relativista à luz da qual a comunicação se torne inviável. Desejo, este, que pertence ao investigador e o qual que entendemos não ser abusivo, uma vez que a presente investigação se insere numa ciência social e que, conforme se referirá, foi a prossecução deste objetivo um dos compromissos assumidos

pelo investigador perante as instituições onde a pesquisa foi levada a cabo e, internamente, pelo investigador perante os artistas observados.

Por esta razão, consideramos que esta tese, não obstante especialmente dirigida a sociólogos, pretende ter um público-alvo mais alargado, não só chegando a investigadores provenientes de outras áreas disciplinares, tais como a Antropologia, a Arteterapia, a Psicologia Social ou os Estudos de Arte, mas também a profissionais externos à Universidade, de entre os quais artistas, assistentes sociais ou decisores institucionais. Em todo o caso, é somente na e pela leitura do texto doravante apresentado que os nossos desejos se revelarão, ou não, realistas. A última palavra é a do leitor.

2 Desengomar o que nos oferece a produção sociológica

O presente capítulo tem como função primordial fundamentar sociologicamente as interrogações que orientaram a pesquisa e subseqüentes objetivos delineados. Quer isto dizer que a discussão teórica que se segue tem por norte a densificação de questões específicas, pelo que a seleção das referências bibliográficas teve como crivo o seu potencial de problematização no que ao nosso objeto de estudo diz respeito³. Daqui se segue que o capítulo não deve ser lido como um estado da arte com cobertura exaustiva do tema que nos traz. Abdicamos dessa pretensão. Pelo contrário, assumimos um conjunto de opções tomadas com o fito de simplesmente delimitar o objeto, situando-o na literatura existente, caracterizando-o nos seus principais traços e justificando a sua relevância sociológica.

Nota ainda para o facto de, dada a *natureza abductiva da pesquisa* (Peirce, 1992)⁴, não ser nosso objetivo propor hipóteses deduzidas de um quadro teórico bem consolidado, as quais seriam posterior e empiricamente corroboradas ou infirmadas. As possíveis respostas às questões colocadas não se encontram neste capítulo, mas sim nas várias secções em que os dados são discutidos. No entanto, não se infira daqui que a problematização teórica anterior à apresentação dos dados empíricos resulta num exercício estéril, já que ela, por um lado, sensibilizou o pesquisador na sua presença nos terrenos, por outro, conduz o leitor até ao lugar aonde as questões da investigação colhem sentido sociológico⁵. Trata-se, simplesmente, de usar a teoria, não tanto como uma *lente*

³ O mesmo é dizer que as referências bibliográficas não são mobilizadas e organizadas cronologicamente, visto que o propósito não é o de traçar a evolução temporal do estado da arte do tema. Ao invés, serão convocadas tematicamente e em função do seu potencial de problematização no que às nossas questões de pesquisa diz respeito. Por isso mesmo, são convocadas obras que não tematizam especificamente a criação artística, sequer a arte, em geral, mas cujos contributos julgamos importantes para pensar o nosso objeto. Até porque evitamos entrincheirar-nos em domínios específicos da Sociologia, tais como o da arte ou das instituições, na medida em que consideramos que a compreensão da experiência criativa artística e das suas modalidades de subjetivação permitem subsidiar a reflexão sociológica, mais vasta, acerca da ação humana e da ordem social.

⁴ A abdução, como declara Gaudez (2010), difere (*i*) da indução, já que, em vez de a regra *resultar* diretamente da observação dos factos, na abdução ela assume a forma de uma hipótese e (*ii*) da dedução, pois onde esta *parte* de hipóteses bem definidas para impor regras aos factos, a abdução postula que a hipótese é *alcançada*, sendo, pois mais intuitiva e inventiva.

⁵ Por este motivo, os vários capítulos e subcapítulos dedicados à discussão dos dados não deixarão de trazer conceitos cuja indagação não é aqui realizada, visto considerarmos beneficiar em adia-la para o momento em que os dados são apresentados. O principal critério adotado para a distribuição dos conceitos ao longo do texto prende-se com a função que desempenham tendo em vista os objetivos da pesquisa, ou seja, a maximização do seu potencial na *formulação* das questões de pesquisa e na *abertura* do campo das respostas, enquanto no capítulo 4 surgem aqueles cuja função primordial é a de *responder* às questões. Além disso, consideramos que, ao não esgotar a discussão teórica no presente capítulo, reservando-a para mais tarde, tornamos a leitura (*i*) mais interessante e desafiadora, (*ii*) mais fidedigna relativamente à lógica

através da qual se observaria a realidade, mas como um instrumento de *diálogo* com esta, reajustando-a, à teoria, enquanto o olhar foi sofrendo afinações.

O excuro seguido encontra-se dividido em dois núcleos principais, os quais relevam do título da tese, e que, ao longo do capítulo, serão constantemente articulados: (i) a experiência criativa e as modalidades de subjetivação dos artistas, e (ii) o contexto de institucionalização.

2.1 Experiência criativa artística e modalidades de subjetivação: para uma proposta pragmática, fenomenológica e hermenêutica

2.1.1 Considerações iniciais: da criação artística na literatura sociológica

São vários os autores que viram entre a Sociologia e as artes um casamento de contornos problemáticos (Bastide, 1935; Bourdieu & Nice, 1980), diagnóstico que, paradoxalmente, não impediu que sobre elas se tenha exaustivamente debruçado, como lembra Zolberg (2015). Porque os sociólogos reduziram as artes a um “mero” fenômeno social e histórico equiparável a qualquer outro, procurando dissecar aquilo que é amiúde descrito, tanto por artistas como pelo senso-comum, mediante um léxico religioso – o *dom*, a *vocação*, o *gênio*, a *aura*, a *inspiração* –, haveria inclusivamente uma desconfiança dos próprios artistas relativamente ao trabalho das ciências sociais (Péquignot, 2005)⁶. Latour (2012, p. 337), no seu estilo polemista, chega mesmo a afirmar que “afora a religião, nenhum outro domínio foi mais achincalhado pela Sociologia crítica do que a arte”. É que o olhar sociológico laicizaria e socializaria o que, numa conceção idealizada e romantizada das artes, pertenceria ao foro do inefável, i. e., a própria criação⁷. Como sublinha, e bem, Heinich (2007), os valores artísticos são aqueles contra os quais a Sociologia se constituiu: o *individual*, o *sujeito*, a *interioridade*, o *inato*, o *dom natural*

de pergunta-resposta que norteou a pesquisa ao longo do tempo, e (iii) mais inteligível, já que surgem atrelados ao material empírico de cuja leitura e análise emergiram.

⁶ Péquignot (2005) identifica o surgimento recente de um fenômeno curioso: a tendência de os artistas (e indivíduos adstritos aos meios artísticos), perante as investidas das ciências sociais, integrarem o vocabulário sociológico nos discursos que proferem, gerando uma “hipercorreção académica” e, assim, autodefendendo-se.

⁷ Carrabine (2018) chega mesmo a afirmar que o que define a Sociologia da Arte é o “impulso” para desmascarar a arte. Na mesma linha, Inglis (2005) escreve que existe nesta disciplina sociológica um desejo de “arrastar a arte para terra”. Ou ainda Hennion e Grenier (2000), que identificam uma recusa de abordar a arte em si, tendo por corolário que a Sociologia é incapaz de reconhecer a sua especificidade.

por oposição ao *coletivo*, ao *social*, à *exterioridade*, ao *adquirido*, à *aprendizagem cultural*⁸. Daí segue, como escrevem Bourdieu e Nice (1980), que os artistas teriam dificuldade em suportar o raciocínio explicativo e objetivador, dado o seu potencial de desvelar o “campo artístico” como um universo de crença, cuja *doxa* assenta na “singularidade do criador incriado”, *illusio* que o autor denuncia interrogando por quem “criou os criadores”.

Veremos ao longo desta secção que a ideia de que a arte ora é um objeto inacessível à análise sociológica, ora é um fenómeno equiparável a qualquer outro, sendo redutível a fatores sociais⁹, determinará que a larga maioria da bibliografia a respeito do tema não se preocupe com a ação criativa no seu *acontecer* concreto. Procuramos advogar a pertinência de manter a ênfase na duração concreta da criação artística, sem que isso signifique idolatrar ou mistificar a individualidade dos artistas, propondo repensar a relação entre a Sociologia e as artes para além da alternativa maniqueísta e mutuamente excludente da colonização de uma pela outra¹⁰, contribuindo, mesmo que partindo do património sociológico, para um diálogo e intercâmbio de linguagens e fazeres que se pretende fértil. Quer isto dizer que renunciamos, na sequência do que sugerem Heinich e Schaeffer (2004), à ideia de que as fronteiras entre arte e não-arte são absolutas e, com isso, tanto ao esteticismo essencialista como ao sociologismo construtivista. Até porque o vislumbre de Hennion (2007) se mantém relativamente atual, quando escreve que o distanciamento que deveria permitir à Sociologia compreender a arte ainda não se estabeleceu, a não ser em intenções.

Este subcapítulo dedica-se à justificação da pertinência das nossas opções teóricas e epistemológicas. Para tal, explicitamos as principais premissas, orientações e conceitos caracterizadores das sociologias pragmáticas, fenomenológicas e hermenêuticas, nas quais enquadrámos a nossa investigação, delimitando e problematizando o nosso objeto

⁸ Zolberg (1990) é da mesma opinião, quando escreve que, de um lado, os estetas pensam na arte a partir da categoria do único, enquanto, do outro lado, os sociólogos se concentram na regularidade e na tipicidade. A autora, contudo, sugere um diálogo intenso entre ambas as abordagens, a interna e a externa, vendo nelas um potencial de complementaridade.

⁹ Heinich (2004), distanciando-se destas abordagens, afirma que a redução do artístico ao social por elas preconizada configura uma falácia “sociologista”. Esta posição é acompanhada por vários outros sociólogos, tais como Latour (1998), de la Fuente (2007), Hennion (2007) ou DeNora (2007). Esta linha argumentativa, no seio da qual situamos a nossa perspectiva, será apresentada e esmiuçada adiante.

¹⁰ Inglis (2005) identificou esta postura “cínica” (mais do que cética) subjacente à tendência de imposição do saber sociológico às artes, designando-a por “imperialismo sociológico”: os sociólogos, estudando outros domínios do saber, reclamariam para si um saber mais fiável do que os próprios profissionais ou participantes desse mesmo domínio.

de estudo e densificando as nossas questões de partida e respetivos objetivos¹¹. Cientes de que o centro de gravidade do estudo apresentado é a criação artística, não ignoramos, contudo, que esse passo se propõe a preencher uma lacuna na literatura sociológica, bem assinalada, aliás, por Genard e Cantelli (2008), de acordo com quem o estudo sociológico da criatividade esbarra com um paradoxo lógico: a criação, para sê-la realmente, implica que os atores¹² não a saibam levar a cabo de antemão, que não a possam moldar previamente seguindo uma receita ou padrão, pelo que, colocá-la em palavras levanta inúmeras dificuldades¹³ - por maioria de razão quando na modernidade à criação artística são associadas as noções de autenticidade, originalidade e atipicidade (Godart et al., 2020). Além de caminhar no sentido de precisar os contornos do objeto de estudo, cabe-nos, assim sendo, identificar e discutir criticamente outras perspetivas teóricas, assim entendamos que, seja pelo contraste, seja pela complementaridade, a problematização sociológica da experiência do artista institucionalizado *enquanto* cria e dos seus vetores de subjetivação saia enriquecida¹⁴.

Daí ensaiar o *desengomar* de uma revisão da literatura como habitualmente esta é apresentada, uma vez que a listagem dessa literatura não se deixa acompanhar pelo trabalho de comentar as suas fontes, como as fronteiras são delimitadas com as abordagens antagonistas, das suas razões muitas vezes omissas, nomeadamente quando as críticas designadas como heterodoxas eram lançadas às abordagens tidas como ortodoxas, e volvidos anos este canto binário recompõem-se de outro modo, mas cujo proveito pouco ou nada traz à denominada *revisão bibliográfica*. Mais do que qualificar com base em grades pouco sólidas e fundamentadas, faz mais sentido contrapô-las em quadros analíticos explícitos, justificando-se das razões de se buscarem vias analíticas

¹¹ Para uma apresentação sucinta, mas completa, dos traços comuns às várias vertentes das sociologias pragmáticas, leia-se Barthe et al. (2016).

¹² Utilizamos alternadamente, no presente estudo, os termos “atores” e “indivíduos”. Não somos alheios às cargas teórica e epistemológica transportadas nestes termos, tal como seria se tomássemos qualquer outra opção, como seriam os termos “agente”, “sujeito” ou “ator”. Para essa discussão, remetemos para a leitura de Dubar (2004). Solicitamos ao leitor, porém, que não tenha um entendimento ao pé da letra dos termos por que optámos, uma vez que estamos longe de aderir às leituras das sociologias individualistas, assim como à metáfora dramatúrgica inerente aos “atores” de Goffman (1959a). Serve a presente nota de rodapé, pois, para requerer do leitor o entendimento mais neutro possível das designações aqui adotadas.

¹³ Paradoxo bem identificado por Derrida (2012), que, num registo filosófico, concebe a criação artística como a “possibilidade do impossível”.

¹⁴ Para o presente subcapítulo mobilizamos literatura acerca de várias modalidades artísticas, e não apenas sobre dança e pintura. Sem embargo as especificidades que cada registo artístico apresenta, as quais serão tidas em conta, entendemos poder colher contributos da leitura e análise de trabalhos que têm por objeto as mais diversas artes, dada a nossa convicção que a experiência criativa artística em geral comporta traços transversais às várias artes e cuja indagação auxiliará a problematização sociológica dos domínios da pintura e da dança.

alternativas às avenidas que apesar de consolidadas expõem brechas que precisam de ser patenteadas ao leitor.

2.1.2 Circunscrição do objeto de estudo: da criação artisticamente orientada

A compreensão da experiência criativa artística é o fito do presente estudo. Nesse sentido, ainda antes de lançar luz sobre o conceito de *experiência*, ângulo de entrada aqui adotado para perscrutar a criação artística, impõem-se algumas clarificações. Desde logo, a de lembrar que o nosso propósito não é demonstrar que a criatividade é, em maior ou menor grau, subjacente a toda e qualquer ação humana. Esta ideia (a qual, de resto, subscrevemos) já foi elaborada, inclusive no âmbito das sociologias pragmáticas, onde se enalteceu o caráter contingencial e subdeterminado das situações em que os atores se encontram e que, por conseguinte, apelam à criatividade do agir (Joas, 1996; Maddalena, 2015)¹⁵. A nossa proposta, por sua vez, é mais modesta e circunscrita: mais do que a criatividade *em geral*, indiscriminada porque componente transversal da ação, manifestando-se, como tal, em grande parte das atividades quotidianas, pretendemos rastrear a criatividade *artística*. Noutras palavras, não é tanto a criatividade como atributo antropológico que nos move, projeto que implicaria a construção de uma teoria geral da ação, mesmo que aberta e incompleta. A ênfase é, outrossim, colocada numa aceção precisa da criatividade, aquela em que a mesma é *artisticamente orientada*, no estudo presente, em particular, na pintura abstrata e na dança contemporânea: aceder aos sentidos sociológicos desta nuance da criatividade é, justamente, o alfa e o ómega das páginas que se seguem¹⁶.

Para mais, devemos acrescentar que tampouco é a criatividade como elemento retórico-ideológico central do “novo espírito do capitalismo” (Boltanski & Chiapello, 1999; Joas et al., 2006), ou do “capitalismo cognitivo” (Boutang, 2008), que constitui o nosso norte, o que, aliás, tem sido robusta e pertinentemente documentado nas últimas

¹⁵ Joas (1996) apresenta uma teoria geral da ação que tem na criatividade o seu ingrediente fundamental e constitutivo, evitando a escolha entre os modelos que veem a ação (*i*) como resultado da interiorização de normas e valores sociais estabelecidos e (*ii*) guiado por interesses racionais individuais. Nota ainda para Suchman (1987), que também teorizou acerca da criatividade como adaptação das ações às situações.

¹⁶ Já Wolff (1993) lembra que a criatividade é suscetível de três recortes analíticos distintos: *i*) o da agência humana no geral, *ii*) o da agência criativa e *iii*) o da agência criativa artística

décadas¹⁷. A esse respeito, Genard e Cantelli (2008) afirmam que estamos perante uma banalização do conceito de criatividade, apropriado pelo *marketing* e pelo mercado laboral. E, com efeito, Boltanski e Chiappelo (1999) revelam a emergência e constituição nas sociedades contemporâneas de uma nova “*cit  de projetos*”, em cuja representação do mundo – enquanto rede de encontros mltiplos, ilimitados, temporrios, reativveis – a criatividade ocupa um lugar nuclear nas discusses pblicas no que   justeza moral e   qualificao dos seres concerne. Nesta senda, se bem que mais voltado para o mundo laboral e empresarial¹⁸, Bédard (2015a) preconiza que a criatividade é, com efeito, cada vez mais um componente imprescindível ao “discurso gerencial contemporneo”, detetando uma crescente abertura de vasos comunicantes entre os mundos artsticos e laborais¹⁹. Segundo o autor, assistimos a uma ascensao dos valores da autenticidade e flexibilidade que extravasam os setores das atividades culturais e artsticas, consubstanciando uma ideologia da criatividade (McRobbie, 2016; Reckwitz, 2017), ou, noutras palavras, a uma “instrumentalizao do mito do artista” (Bédard, 2015b), através da qual a figura do artista se converte em modelo para o trabalhador que se quer inventivo, flexível e adaptável perante uma realidade em permanente mudan a²⁰. Novamente: por numerosos, notáveis e certos que sejam estes contributos, o que ret m a nossa ateno, mais do que a disseminao do valor da criatividade pelo *socius*, é um recorte empírico específico e localizado onde, é reconhecido pelos prprios atores sociais, a criatividade se d  a ver com particular agudeza: os momentos concretos em que a cria o artstica se

¹⁷ Com efeito, os estudos de Sociologia da Arte têm cada vez mais tomado por objeto a economia, vendo nela um laboratório de análise profícuo, o que levou de la Fuente (2010) a alertar contra a colonizao do saber sociológico pela economia, afirmao que nos parece, apesar de tudo, demasiadamente drstica.

¹⁸ McCormick (2022) identifica com clareza a tendência da Sociologia Cultural e, em particular, da Sociologia das Artes, cada vez mais e gradualmente, se virem a debruar sobre as indústrias criativas, a política cultural e o novo espírito empresarial, e menos para as prprias atividades artsticas.

¹⁹ Nesta linha analítica, leiam-se os estudos de Ducret et al. (2017) ou Schiuma (2011), de onde resulta claro que as artes são hoje um laboratório privilegiado para se pensar as formas atuais de desregulamentao do mercado laboral. A vida do artista moderno, que havia, grosso modo, escapado ao sistema produtivo capitalista, caracterizando-se a sua atividade pela precariedade laboral, pela autonomia, pela flexibilidade, pela inovao e criatividade, pela mobilidade entre projetos, pelo risco e imprevisibilidade, converteu-se num ideal empreendedor a ser seguido em vrios setores de emprego. Ou ainda, sobre o mesmo assunto, mas num tom de manifesto otimismo, veja-se Florida (2005), que pensa a criatividade como fator de promoo dos negócios e do crescimento econ mico, assim estimulando a economia global, e referindo, inclusivamente, a recente emergência de uma “classe criativa”. A arte, deste ponto de vista, deixou de estar nas margens da economia, convertendo-se no seu núcleo.

²⁰ Este fen meno, lembra Bédard (2015b), tem como reverso da medalha a penetrao do paradigma empreendedor nos mundos artsticos, impactando nas condies de legitimao e nas dinmicas de reconhecimento social das obras artsticas.

desenrola, independentemente de, no final, se objetivarem em obras classificadas como artísticas²¹.

Da mesma forma que visamos a criatividade quando artisticamente orientada, também, simétrica e decorrentemente, propomo-nos estudar o fenómeno artístico sob um prisma específico, precisamente o da criação²², abrindo para os momentos em que os artistas agem em torno das obras que realizam, justificando, afinal, a expressão que compõe o título da tese e que indica o objeto da compreensão que almejamos: a *experiência criativa artística*.

Ao invés de partir de chofre para a densificação conceptual, optamos por ir apresentando os principais traços e o potencial heurístico dos conceitos centrais ao estudo a pretexto dos contributos e insuficiências atreladas às abordagens de que a nossa escolha teórica nos distancia, mantendo com elas um diálogo que entendemos salutar.

2.1.3 O prisma da experiência: o social prende na duração

2.1.3.1 *Abordagens institucionalistas: para uma definição da definição social da arte*

Repare-se que a identificação da dinâmica de difusão social da criatividade pelo tecido social, como valor importado do mundo das artes, remete a apreensão do fenómeno artístico para o nível representacional, independentemente de o olhar sociológico pousar sobre a operacionalidade prática dessas representações. Ora, ter por mote a experiência da criação artística conduz-nos a evitar ver a pintura abstrata e a dança contemporânea, *em primeira instância*, na sua qualidade de mera *representação* da realidade social, de onde se seguiria que a criatividade seria um simples *princípio* axiológico, *critério*

²¹ Já Dewey (1934), de acordo com quem a arte constitui, precisamente, uma “experiência”, observara que aquela é mais uma questão de processo do que de resultado final. Justamente por esta razão, Joas et al. (2006) criticam as abordagens, tal como a de Florida (2005), que reduzem a criatividade à inovação, já que este último conceito se atém exclusivamente ao resultado final e ao seu reconhecimento social a partir de certos critérios e tendo como pano de fundo o que já foi realizado. Como mencionam Dorin et al. (2012), considera-se aí a criatividade segundo um procedimento pós-facto, lendo a criatividade de frente para trás. Esta opção pelo alheamento relativamente à certificação oficial das obras, à sua nomeação e consagração artísticas, justifica-se tanto mais quando estamos perante artistas que residem em contextos inóspitos e tendencialmente apartados da sociedade, dificultando o reconhecimento, senão generalizado, pelo menos público, do seu trabalho.

²² O que não invalida, como se argumentará à frente, que as outras dimensões habitualmente tidas em conta nos estudos sociológicos sobre arte, designadamente a *intermediação* e a *recepção* das obras, não sejam integradas na observação da criação. O questionamento crítico do modelo tripartido (criação-intermediação-recepção) e a subsequente proposta de um modelo integrado e, até mais do que isso, holístico, será desenvolvido adiante.

ordenador da vida social, ou *convenção* classificadora e reguladora. Face ao excurso aqui seguido, é matéria secundária aferir se essa representação é *fator* de coesão social ou de desigualdade, se é consensual ou disputada, una ou fragmentária, mesmo que, reconhecemo-lo, seja do mais meridiano bom-senso assumir que a arte opera, na prática, destas maneiras, como aliás veremos acontecer amiúde nos episódios captados e na análise dos dados relatados. O que consideramos importante registrar é que, sem a devida compreensão da criação artística como experiência, i. e., no seu acontecer, perde-se o *locus* concreto onde as convenções artísticas emergem e se revestem de sentido, acantonando assim a compreensão da arte na esfera *semântica*.

O acento colocado no caráter convencional da arte é a marca de água das perspectivas *institucionalistas*²³, as quais, pelos contributos incontornáveis que aportam, detêm um amplo espaço na literatura sociológica a respeito da arte. A tese geral, de modo simplista e sem nos atermos a considerações de detalhe, é a de que a arte é *definida* pelas instituições sociais, particularmente aquelas que, direta ou indiretamente, tutelam as mais variadas atividades artísticas, tais como o Estado, a academia, os museus, as galerias ou o mercado de arte²⁴. Percebemos logo à cabeça que o fito é o de determinar e delimitar o âmbito do artístico: assinalando as características que lhe são próprias, estabelecer-se-ia uma fronteira entre aquilo que cumpre e não cumpre os requisitos para valer como arte. No entanto – e aqui reside, a nosso ver, o subsídio mais notável e matricial das perspectivas institucionalistas, contrariamente à Estética, à Filosofia da Arte, ou até à própria Crítica de Arte, as quais tendem a colocar o ónus no resultado final, i. e., nas próprias obras, aferindo e avaliando a sua qualidade e mérito estéticos – a tónica é aqui deslocada para o caráter inerentemente *social* da definição da arte.

Prevenindo-se contra a armadilha de substancializar as obras, e correspondentes propriedades estéticas, bem como contra o risco de aderir acriticamente ao cânone oficialmente consagrado, as abordagens institucionalistas evitam conferir-lhes aprioristicamente um *status* artístico, realçando antes o processo social de “artificalização”

²³ O institucionalismo comporta perspectivas consideravelmente diferentes entre si. Contudo, não é este o fórum próprio para ensaiar as suas divergências, limitando-nos, para efeitos de construção do nosso objeto de estudo e da sua problematização, a apontar alguns traços que lhes são comuns.

²⁴ À guisa de exemplo, leiam-se os célebres estudos de Moulin (1983, 1994), onde se conclui que o funcionamento das instituições, públicas como privadas, tais como as galerias, os museus, o Estado, o mecenasato ou o mercado de tintas, por força de se adaptarem a constrangimentos socioeconómicos, impactaram a vida dos artistas e a sua relação com as obras. Ou repare-se nos estudos de Lamy (1996) e Poulot (1998), que estudaram o desenvolvimento de políticas públicas dirigidas ao património artístico e arquitetónico. Ou ainda Liot (2004) e Veitl (1997), cuja atenção recaiu sobre a constituição de uma burocracia cultural e sobre o processo de tomada de decisão política dirigida às artes.

(Shapiro & Heinich, 2012), segundo o qual o que está sob escrutínio é menos o que *é* a arte, tampouco o que ela *deve ser*, mas mais *quando* ela ocorre²⁵. Noutras palavras, a obra de arte nada teria em si mesma de essencial que lhe garantisse tal estatuto, advindo este de um trabalho – nunca neutro e realizado a montante – de *rotulagem* (Wolff, 2021)²⁶, por via do qual as instituições devidamente competentes para o efeito categorizam, classificam e nomeiam, assim incluindo e excluindo certos seres do mundo artístico (DiMaggio & Powell, 1983). Os estudos pioneiros de Dickie (1964) são esclarecedores a este respeito, pois neles se defende que uma obra é classificada como artística se e quando for um artefacto que reúna um conjunto de aspetos que lhe conferem o *status* de candidata a apreciação e que a fazem agir em nome de uma instituição social, o mundo da arte, justamente. Ideia não muito distante da posição defendida por Bourdieu (1996), que pese embora partindo de axiomas teóricos diferentes, como veremos, argumenta que a admiração despertada pelas obras exige um trabalho institucional de legitimação, responsável pela adoção de uma “boa-vontade cultural” por parte dos públicos.

No contexto estadunidense, o trabalho de DiMaggio (1982, 1992) constitui um dos mais interessantes contributos no âmbito das abordagens institucionalistas, enfatizando com particular veemência, não apenas que os critérios enformadores da distinção entre “arte elevada” (erudita) e “arte baixa” (popular) variam ao longo do tempo²⁷, como também que são uma construção social levada a cabo pelas elites locais²⁸. Argumento convergente com os trabalhos de Crane (1987) e White e White (1965), que

²⁵ Mesmo que descurando a criação artística, *stricto sensu*, Heinich confere ao conceito um cunho distinto do institucionalista, e cujo alcance vai além dos processos de categorização e legitimação institucionalmente produzidos, na medida em que pragmatiza a sua abordagem e está atenta ao nexos entre a ação e o discurso, entre o simbólico, o material e o contextual, nos modos de fazer dos atores nas situações concretas. A legitimação, para Heinich, é, pois, apenas parte do processo, estando o seu cerne na coordenação situada das atividades por parte dos atores.

²⁶ O conceito de rótulo foi celebrizado na Sociologia por Becker (2009). Contudo, advertimos o leitor que o sentido por nós atribuído ao conceito para descrever, genericamente, as abordagens institucionalistas, é distinto: se, segundo delineado pelo sociólogo estadunidense, o rótulo é o produto final de um trabalho realizado na *interação* face-a-face, para a literatura citada, por sua vez, o rótulo é *aplicado* pelas instituições. Becker (1982) destacou, efetivamente, o lugar das convenções na criação artística, em particular no contexto que lhe seria, à primeira vista, mais adverso, o da improvisação jazzística. Mas o sentido que atribui às convenções é mais contextual, negociado e operacional do que simplesmente semântico (Girel, 2006). Becker é, em todo o caso, amiudadas vezes considerado um institucionalista, na medida em que as convenções, como conjunto articulado de regras, podem ser entendidas como instituições sociais, num sentido lato e dukheimiano do termo. De resto, numa das suas obras tardias, é Becker – em obra conjunta com Faulkner e Kirschenblatt-Gimblett (2006) – que, revendo a sua obra seminal *Artworlds*, reconhece ter sobestimado a dimensão convencional nos seus estudos sobre arte. A sua obra merecerá maior atenção adiante.

²⁷ Sobre a evolução histórica destes critérios, veja-se Baumann (2001), Levine (1988), Peterson (1972) ou Witkin (2000).

²⁸ Corse (1996) e Dubin (1999) ratificam este ponto de vista, concentrando-se no papel das elites na constituição do cânone artístico legítimo.

frisam a importância das instituições e os fatores organizacionais na legitimação, e subsequente integração, de novos gêneros e estilos artísticos no cânone oficial.

E o mesmo acontece quando pensamos nos artistas: prevenido contra o risco de se centrar nos dotes criativos do artista, Danto (1998), unanimemente considerado o fundador do institucionalismo nos estudos sociais sobre arte, defende que tal *estatuto* lhes é *atribuído* no mesmo passo em que as suas obras são alvo de uma consagração institucional, assim legitimando o seu pertencimento a uma categoria, justamente aquela que o define como artista. Zolberg (1990), fazendo sua esta linha de raciocínio, demonstra como a atividade dos sistemas de patrocínio influenciam, não só a reputação das obras e dos artistas, como também, note-se, a própria criação. Ou leia-se ainda o estudo de Pénét e Lee (2014) que, centrando-se na valoração monetária dos trabalhos artísticos, seguem os efeitos que a definição dos preços das obras têm nas carreiras dos artistas²⁹. Mas para além do mercado, também o Estado tem sido visado. Encontra-se largamente documentado o impacto que as suas opções e vias de financiamento tem nas atividades e nas trajetórias profissionais dos artistas (Becker, 1982; Madden, 2005), mas também na promoção da inovação e no estímulo da criatividade (Menger, 1983, 1989). A atividade dos críticos e das galerias de exposição (Mulkey & Chaplin, 1982), mas também dos museus (Elsner 1995, Miller 1995, Shrum 1996) e dos curadores (Zolberg, 1981) têm sido igualmente reportadas como essenciais para a definição categorial dos artistas e das obras, bem como, conseqüentemente, para o seu êxito. Em suma, seguindo esta género de perspectiva teórica, a criatividade, como bem lembra Wolff (1993), não é uma qualidade da ação, mas um *juízo retrospectivo* que lhe é dirigido.

Ora, que as instituições participam na *artificalização* das obras e dos seus criadores, sendo este par indissociável, é facto bem documentado e a nosso ver irrefutável. E a rutura, que entendemos não somente salutar como até um passo fundamental para a consolidação da Sociologia da Arte, inerente à opção de a estudar a partir das instituições vai para além da superação do foco *individualista* – o mito romântico do génio e da exceção do dom artístico³⁰ –, de um lado, e de outro, do foco *esteticista* estribado

²⁹ A literatura sobre o peso do mercado de arte e dos vendedores de obras que nele operam na atividade artística é vasta. Vejam-se os estudos de Moulin (1987), Peterson (1997), Plattner (1998) ou Velthuis (2014).

³⁰ Mas também o individualismo, mais mundano, subscrito por boa parte da Psicologia, a qual explica a criatividade com base no perfil dos indivíduos, as suas habilidades, competências, características e disposições, como se poderá constatar, p. ex., em Guilford (1950), Gardner (1993) ou Simonton (2000). É justo assinalar, porém, que mesmo no seio da Psicologia, sobretudo na vertente da Psicologia Social e a partir dos anos 80, se veio a reconhecer, além das características dos indivíduos, também a centralidade do ambiente social para a criatividade, senão veja-se Amabile (1983) ou Csikszentmihalyi (1992).

no escrutínio das propriedades formais e no valor absoluto das obras, tomadas isoladamente. O gesto institucionalista vai mais longe, rompendo identicamente com as primeiras tentativas de colocar a arte sob o prisma da sociedade, contributos que, em rigor, mais do que a uma ainda embrionária Sociologia da Arte, pertenciam ao domínio da História Social da Arte³¹. Estes trabalhos, precursores da vindoura Sociologia da Arte, inserem-se num paradigma que é apelidado por Heinich (2004) de “arte e sociedade”, visto que uma e outra ainda não se encontravam suficientemente integrados do ponto de vista analítico, postulando-se a sua disjunção para seguidamente mostrar como mantêm entre si correspondências vagas e especulativas ou nexos de causalidade externos³². As versões institucionalistas mencionadas, por seu turno, já se inscrevem num paradigma distinto, o da “arte *na* sociedade” (Heinich, 2004), dando um passo em frente no que toca à integração analítica de ambas: mais do que se encontrarem numa relação *vis-à-vis*, a arte situa-se *dentro* da sociedade.

2.1.3.2 Três objeções pragmáticas ao institucionalismo

Sem embargo os avanços realizados por esta gama de abordagens, cabe-nos efetuar algumas observações críticas, as quais, naturalmente, são atinentes aos objetivos específicos desta investigação. Uma primeira, desde logo, prende-se com o *estatuto epistemológico* concedido ao domínio do significado, o qual constitui a via de acesso privilegiada para a compreensão sociológica das artes. Do nosso ponto de vista, tal opção

³¹ Sem prejuízo, têm como indiscutível mérito mostrar que a arte não constitui uma atividade autónoma e apartada da sociedade, bem como que o valor das obras está longe de ser absoluto.

³² Heinich (2004) enumera três correntes pertencentes a este paradigma. A *marxista*, em primeiro lugar, representada, p. ex., de modo ortodoxo, por Plekhanov e Rothstein (1953), para quem a arte seria um elemento da superestrutura determinado pela base material (modo de produção) da sociedade. Ou ainda, numa versão menos mecânica, por Lukács (1974), que, nos seus estudos sobre literatura, introduz entre as condições socioeconómicas e a criação artística o conceito mediador dos “estilos de vida”. Ou Antal (1986) e Hauser (1999), estudiosos da pintura renascentista, que, respetivamente, veem na arte a mundividência das classes sociais, e no ideal do criador autónomo uma ideologia sustentada pelas condições económicas. Devemos apontar, apesar de tudo e na senda de Dupré (1959), que desde cedo Marx se mostrou alertado para a complexidade da questão estética, a qual acabou por ser simplificada por muitos dos marxistas que, posteriormente, a reduziram a um epifenómeno. Em segundo lugar, a *Escola de Frankfurt*: um dos seus fundadores, Adorno (2006), estuda a música como facto social, não já como simples produto ideológico da classe dominante, mas como contendo um potencial de subversão e negação da “cultura de massas” e do consumismo alienante, advogando que a arte, como último resíduo da liberdade, pode constituir um instrumento de emancipação, ideia que é compartilhada, p. ex., por Marcuse (1978) e Benjamin (1968). A terceira corrente identificada por Heinich é a da *História Social* de Francastel (1965), obra de acordo com a qual a arte é remetida para a sociedade, não já como seu efeito, mas antes como *reveladora* das visões do mundo, por um lado, e, por outro, *formadora* das formas simbólicas coletivas, abrindo caminho para cogitar os poderes sociais da arte. Nesta linha de pensamento insere-se igualmente Duvignaud (1959), de acordo com quem a arte prossegue o dinamismo social pelos seus próprios meios, mostrando que às mutações do teatro correspondem mutações sociais mais vastas. Todavia, como se percebe, nestas três veias teóricas as relações entre arte e sociedade permanecem externas e especulativas, mais do que sociológicas e empíricas.

acarreta a negligência da experiência que está na base desses significados, categorias, regras, princípios e critérios de classificação institucionalmente produzidos, que assim se veem deligados da relação, muito singular, entre o artista e a obra em desenvolvimento, e incorrendo, destarte, naquilo que consideramos ser uma *falácia nominalista* ou *convencionalista*, já que a arte é vista como sendo um simples nome sem verdadeiro correspondente empírico, ou, no limite, um nome, ou conceito, que *produz* unilateralmente o seu correlato empírico.

Neste quadro analítico em que o que vale socialmente como arte depende única e exclusivamente do facto de ser *dito* como arte, a experiência de “carne e osso”, vivida concretamente, é secundarizada, conduzindo a que, do nosso ponto de vista, as categorias e os rótulos institucionais soem arbitrários. Consistindo a arte num processo de *alquimia social* colocado em prática pelas instituições mediante procedimentos de nomeação, i. e., sendo ela um construto social resultante unicamente de um conjunto de operações de atribuição de sentido e de qualificação, daí segue como corolário uma certa *indiferença analítica* face ao modo como os indivíduos a experienciam, sejam os públicos, sejam os próprios artistas. Dado que é na fabricação, atribuição e distribuição do nome que reside a explicação, é como se a realidade material, e as próprias obras de arte fossem inertes e passivas. Esta *rasura do substrato material da experiência concreta*, do seu cariz responsivo e resistente, conduz inevitavelmente à *uniformização e subsunção do fenómeno artístico*, tornando-o equiparável a qualquer outro com a única diferença de assim ter sido categorizado.

A segunda observação crítica prende-se com a aceção de *significado* adotada por estas abordagens. Pensamos não ser abusivo afirmar que, dada a prioridade analítica concedida à dimensão semântica e conceptual, se trata, como defende Michaud (2003), de uma perspectiva *cognitivista* e *intelectualista*, por via da qual a criação e a receção artísticas, dirigindo-se, de modos diferentes, às obras, dependem essencialmente da detenção de conhecimento, tanto pelo artista como pelo público, o qual lhes afiançaria, respetivamente, estarem em vias de criar ou estar em presença de uma obra de arte. Já Danto (1964), note-se, advertira que para que alguém encare o objeto que tem pela frente como pertencente ao universo da arte necessário é que se envolva numa “atmosfera artística”, atmosfera essa que o autor associa à posse de um conhecimento da história da arte³³. Seria precisamente o domínio deste saber que possibilitaria o acesso ao “mundo da

³³ Este modo de raciocinar manifesta-se exemplarmente quando Danto (1964, p. 580) escreve, a respeito da obra de Andy Warhol, que “o que faz a diferença entre uma caixa de detergente Brillo e uma obra de arte

arte”, seja como artista, seja como espectador³⁴. O reconhecimento da obra *qua* obra, a sua apreciação nessa qualidade e condição, dependem então do acesso a um saber cujos critérios e conceitos são institucionalmente produzidos.

Ora, naturalmente que a ideia de que um dado grau de conhecimento prévio a respeito de o que é a arte constitui um pré-requisito para que os atores sociais *saibam* estar no seio de uma situação artística, ou reconheçam encontrar-se perante uma obra de arte, predispondo-se a apreciarem-na enquanto tal, é um contributo teórico meritório. Com efeito, é difícil conceber um cenário em que alguém se proponha criar ou apreciar uma obra sem saber *de todo* que tal objeto (ou proposta de objeto) pertence ao mundo das artes. As instituições, categorizando os lugares e os tempos, qualificando os seres e as práticas que podem legitimamente ser considerados artísticos, fornecem um enquadramento que facilita e orienta a conduta dos atores. Estas abordagens mostram, pois, à exaustão que pese embora o senso-comum associe não raras vezes a arte a um espaço agramatical e associal, em que tudo pode ser dito e feito, a realidade é outra: a arte é uma atividade social onde há regras, princípios de classificação, legitimação e hierarquização, variando os seus sentidos e práticas socio historicamente.

Este é um aporte que levamos seriamente, e o qual, de resto, já foi notavelmente explorado numa versão pragmática por Heinich (2014b), que recorre ao conceito de *paradigma*³⁵ para descrever a evolução e a mutação das convenções que, ao longo dos últimos séculos, têm vindo a pautar as operações de *artificalização*, ou seja, os princípios e categorias subjacentes à qualificação do artístico. Todavia, a autora liga estas convenções, ou conjuntos de critérios e princípios normativos articulados, aos contextos concretos e às condições práticas e materiais em que emergem. Ora, também nós colhemos tal contributo: decerto que a criação artística é orientada por *convenções* que tornam as situações experienciadas interpretáveis, ou compreensíveis³⁶, de onde resulta o cariz

constituída por uma caixa de detergente Brillo é uma certa teoria da arte”. Ideia semelhante à defendida por Malraux (1996), para quem o confronto com uma obra convoca inevitavelmente um “museu imaginário”, i. e., um conhecimento da História da Arte que justamente confere inteligibilidade à obra em questão.

³⁴ Espectador, pois tratamos a pintura e a dança. O mesmo raciocínio seria aplicável aos ouvintes (de música) e aos leitores (de literatura).

³⁵ A autora propõe três paradigmas: (i) o *clássico*, assente nos valores da representação, da harmonia ou do mimetismo, (ii) o *moderno*, onde preponderam os princípios da originalidade, da expressividade ou da autenticidade, e (iii) o *contemporâneo*, caracterizado pelo extravasamento do objeto concreto, incluindo na obra as operações, interpretações e reações provocadas pelo ato da sua proposição, mas também pela diversificação dos materiais utilizados ou pela centralidade das mediações. Há ainda que ter presente que aos paradigmas não correspondem períodos históricos estanques e sucessivos, i. e., que eles não são categorias estritamente cronológicas, visto coexistirem num mesmo presente.

³⁶ O trabalho de Thévenot (2006), que neste estudo constitui uma referência incontornável, se não mesmo central, não deixa de estimar a dimensão gramatical da ação, na medida em que a cada um dos regimes de

hermenêutico do presente estudo. O curso da ação, sob pena de cair no absurdo, comporta regras, princípios e categorias que subjazem ao modo como os seres e as suas ações são ali qualificados. Contudo, sublinhe-se: o peso destes elementos, conferidores de inteligibilidade, é temperado pelo cunho fenomenológico e pragmático que adotamos, rejeitando assim a lógica do comentário infinito, ou do textualismo. Comentários esses que, não sendo devolvidos às experiências concretas de que fazem parte, acabam por rodopiar estéril e arbitrariamente sobre si mesmos, não encontrando resistência senão em outros comentários³⁷.

Em suma, é o facto de a produção de sentido artístico se cingir às operações cognitivas, ativadas mediante a interiorização das categorias institucionalmente produzidas, que nos parece problemático³⁸. Consideramos redutor ver no sentido do fenómeno artístico algo inteiramente *prévio*, produzido institucionalmente e *armazenado* na mente dos indivíduos, sem atender aos efeitos práticos e por vezes imprevisíveis das obras, às situações e ações concretas nas suas ambivalência e ambiguidades, ao conhecimento prático oriundo das circunstâncias situacionais, bem como, também, ao carácter *distribuído* da cognição (Chateauraynaud, 2004; Quéré, 1996; Thévenot, 2007b)³⁹. O mundo, em geral, e a arte, em particular, não são *apenas* um grande texto a

engajamento se encontra associada uma gramática própria. Sem prejuízo de aprofundar mais à frente a sua obra, devemos vincar desde já uma sua nuance, fundamental para perceber o que o distingue das concepções teóricas criticadas: considerando as convenções na sua pluralidade e contextos concretos, o autor é sensível aos seus diferentes graus de generalidade-particularidade e conversibilidade, não reduzindo, portanto, a análise às categorias institucionalmente produzidas, que, gerais e abstratas, põem em prática princípios de equivalência na avaliação e hierarquização dos seres, designadamente das obras e dos artistas. A este título, leia-se igualmente Dodier (2005).

³⁷ Fica claro que a nossa inspiração hermenêutica se afasta das obras inaugurais de Schleiermacher (1998) e Dilthey (1945), para quem o acesso ao sentido é um simples resultado da interpretação, devendo, outrossim, mais às obras de Gadamer (2013), mas, sobretudo, de Ricoeur (1976), onde, superando os primeiros, o projeto de articular a fenomenologia (a experiência) e a hermenêutica (o sentido) é explícito.

³⁸ Independentemente de em algumas abordagens institucionalistas as situações serem convocadas. A crítica prende-se com o *estatuto analítico* conferido às situações, que, mesmo que contempladas, mais não são, em última instância, do que o palco de *atualização* de categorias e significados. Por nosso turno, as situações contêm uma ordem *sui generis* que *produz* sentidos irredutíveis às convenções institucionais (Goffman, 1955; Ogien, 2009; Rawls, 1987). Veja-se o caso de Moulin (1995), autor que, alertando justamente para a necessidade de considerar sociologicamente os contextos da criação e receção, não deixa de conferir aos mesmos um cunho institucionalista, compondo-o de fatores sociais, económicos, culturais, demográficos e por instituições como o mercado ou o Estado. A crítica aqui esgrimida às versões institucionalistas traduz-se na assunção de um outro significado ao conceito de “contexto”, alterando-lhe a escala e referindo-o antes às situações concretas, mesmo que, como defenderemos, estas não se confundam exclusivamente com as condições imediatas da ação.

³⁹ Esta intuição pragmática, que vem desde Mead (2015), tem encontrado respaldo na evolução das neurociências (Damásio, 2011). Para uma análise detalhada da relação entre o pragmatismo e as mais recentes descobertas neurocientíficas, leia-se Johnson (2014b) e Madzia (2013a).

decifrar, tarefa para a qual as instituições muniriam os atores de ferramentas interpretativas⁴⁰.

Decorrente das anteriores, dirigimos uma terceira crítica às perspectivas institucionalistas, decerto já intuída. É que centradas que estão na atribuição de significado, devemos perguntar que lugar ocupam a criação e a receção das obras, assim como os respetivos contextos concretos, uma vez que, com efeito, segundo os proponentes desta abordagem, a pedra de toque do entendimento das artes repousa na *intermediação* que vai do ato de criação do artista ao de receção do público, entretanto em que as instituições operam uma “reciclagem artística” dos seres, tanto artistas como obras. Por essa razão, a escassez de estudos de pendor institucionalista sobre a criação e receção não surpreende, já que são as instituições e o trabalho aí realizado que constituem invariavelmente o seu *principium explanans*. Temos, então, que estas perspectivas se desviam das práticas e dos seus respetivos contextos. Em rigor, mais até do que um desvio, parece-nos tratar-se de uma *subordinação do lugar das práticas e da experiência*, pois não é que o institucionalismo não abranja as práticas concretas. Apenas sucede que as remete para os foros institucionais, sendo essas que observa com efetiva atenção, condenando assim à irrelevância a especificidade das atividades artísticas, justamente aquelas que as práticas institucionais visam e a que se aplicam (Rubio, 2012; Wolff, 2021).

Por conseguinte, não é descabido levantar duas ordens de questionamento. Visto que as práticas concretas são uma mera decorrência da aplicação de regras e categorias definidas a montante, então (i) no que toca à receção, como compreender as variações *inter-individuais* de julgamento e interpretação das obras, assim como os seus relatados impactos emocionais e percetivos na multiplicidade e carga que lhes são próprias? Ademais, como explicar a variação *intra-individual*, i. e., a mudança e transformação no tempo, no seio de um mesmo indivíduo, desses mesmo juízos e impactos? E, (ii) no que concerne à criação, como lançar luz sobre a *variedade* de estilos e maneiras de criar entre os artistas? Além disso, o que dizer sobre a *evolução* dos mesmos no decurso do tempo?

⁴⁰ Na linha pragmática, Quéré (2006a, 2017b), proponente de uma “teoria da ação situada”, mostra claramente como a hermenêutica tem lugar na compreensão da realidade social, sem com esse passo derrapar para um construtivismo duro e radical que a tornaria o simples produto da atribuição de sentido. Refere o autor que a carga hermenêutica, leia-se, o sentido, não é propriedade exclusiva do ser humano, alargando-a à própria realidade, ao modo como aos indivíduos com ela transacionam, aos seus eventos e acontecimentos múltiplos que, irrompendo sob a forma de choque, requerem um outro género de conhecimento, não estritamente intelectual, mas a ele conectado, tampouco herdado, mas emergente e emocional, afetivo, corporal e sensível.

E ainda, como encarar as obras que, *inovando*, manifestamente rompem e colocam em causa o cânone vigente⁴¹?

Para dar conta de tal conjunto de questões, requer-se que, pese embora sem deixar cair a dimensão gramatical da ação, concebamos as noções de *convenção*, *critério*, *categoria* ou *princípio* de outro modo que não o da determinação externa da conduta, passo sem o qual a criação resultaria definida de antemão, consistindo, nesse caso, no mero produto da conformação às regras estabelecidas. Mas requer, igualmente, uma atenção acutilante à temporalidade, na senda de auscultar a criação artística na espessura da *duração* em que acontece. O reconhecimento do carácter subdeterminado e temporal da criação, que vai de si com a adoção do conceito de experiência, como veremos, abala a organização hierarquizada – implícita nas abordagens institucionalistas –, dos três contextos artísticos: o da *intermediação* (ou circulação), o da *criação* e o da *recepção*, sendo estes últimos o resultado do primeiro.

Ao invés, pretendemos ser profícua e heurística uma perspetiva integrada da criação, intermediação e recepção das obras de arte, ou por outra, da atividade do artista, dos significados, convenções normativas e dispositivos e do modo como são recebidas⁴². O que em nada invalida que o centro de gravidade da análise seja a criação artística. Simplesmente afirmamos que ao partir do conceito de experiência aceitamos o convite de superar uma visão estanque destes diversos domínios por que atravessam os fazeres artísticos. De resto, do ponto de vista do fluxo experiencial, mais do que diferentes *domínios* que, depois de separados, são suscetíveis de ser mecanicamente reagrupados, eles são *momentos* distintos organicamente emaranhados na duração da criação artística. Note-se que, sendo a experiência da criação artística temporal, mas também direcionada ao outro, ela inclui no seu núcleo, desde o início e em estado de potência, o horizonte da recepção, momento em que a obra, já realizada e exposta/exibida, demanda o reconhecimento de uma audiência. Além disso, como pudemos constatar pela nossa passagem nos terrenos empíricos, o próprio artista vai rececionando a sua obra no curso da sua criação, revendo e ajustando a sua ação tendo em conta as avaliações que opera

⁴¹ Colocar a questão não conduz necessária e automaticamente à adesão à ideia de criação *ex nihilo*. A experiência criativa, como resultará notório ao longo deste estudo, está longe de ser um fenómeno estritamente individual.

⁴² O trabalho de Perrenoud (2023) é uma tentativa bem-sucedida de integrar as práticas de recepção na análise da criação musical, reexaminando a tese – bem sedimentada na larga maioria da literatura sociológica – de que um e outro momento são entre si descontínuos.

dos diferentes estados por que a obra vai passando⁴³. Também a intermediação, por sua vez, se inscreve na espessura da criação, uma vez que a experiência é *mediata*, i. e., prenhe de sentido, signos, convenções, os quais, justamente, orientam de um modo peculiar a conduta dos artistas. Para se compreender o total alcance desta proposta passamos à exposição mais detalhada do conceito de experiência.

2.1.3.3 *Da semântica à prática: alguns usos sociológicos do conceito de experiência*

O conceito de *experiência* tem um longo lastro no património sociológico, tendo vindo a granjear centralidade nas últimas décadas, processo a que não é alheio o repescar tardio de Simmel como um dos fundadores da disciplina, obra na qual, efetivamente, a experiência se dá a entrever de um ponto de vista sociológico (Davis, 1973)⁴⁴. Não é este, certamente, o lugar para fazer uma arqueologia do conceito, porém julgamos que uma breve, geral e inevitavelmente parcial revista sobre os usos a que o conceito se tem prestado na nossa área disciplinar pode constituir um exercício proveitoso para situar a especificidade das abordagens pragmáticas.

Um dos traços característicos do conceito de experiência, e que é transversal às abordagens que o manejam, é o de conduzir a atenção do sociólogo para as *vivências* quotidianas dos indivíduos, as atividades do mundo *ordinário* devidamente *situadas*, contrariamente aos estudos, proeminentes durante a primeira metade do século XX⁴⁵, de pendor marxista, estruturalista ou funcionalista, cuja ênfase analítica recai, antes de tudo mais, em fatores *externos* às situações concretas por que os atores atravessam⁴⁶. Este

⁴³ A inversa também é verdadeira, estando sobeja e robustamente documentado que a receção é, em si, um ato de criação (Barthes, 1973; Jauss, 1982). Leia-se, a este respeito, o estudo de Richard-Bossez et al. (2017), que encaram a receção do teatro por parte de públicos juvenis como uma experiência simultaneamente sensorial, emocional, interativa e cognitiva, excuro que partilhámos. Aí se defende, embora partindo do momento da receção, uma conceção integrada do mesmo e da criação, já que no ato de assistir a uma peça participam, além dos traços materiais inerentes à apresentação pública e das experiências subjetivas dos espectadores, as “intenções do autor” plasmadas na sua criação.

⁴⁴ Entre aqueles que, comumente, são indicados como figuras tutelares dos passos primeiros da Sociologia (sem exaustividade, refira-se Marx, Durkheim, Weber ou Tonnies), é Simmel (1972) quem, propondo uma “sociologia formal”, reserva um lugar central à experiência dos atores, experiência essa que, na “aventura” da modernidade, é descrita como veloz, dinâmica e incerta. A tarefa da Sociologia seria, pois, a de estudar as “formas de sociação” como condição da vida coletiva, na medida em que são precisamente essas formas que, dotadas de relativa estabilidade porque independentes dos conteúdos individuais, organizam e orientam o fluxo experiencial contínuo.

⁴⁵ Com a exceção da Escola de Chicago, justamente inspirada no pragmatismo estadunidense, mas que acabou por ocupar uma posição minoritária face à preponderância que a obra de Parsons acabou por adquirir no panorama internacional.

⁴⁶ O conceito de experiência vem da missão fenomenológica de aceder à “atitude natural” (Husserl, 1973), ou, se quisermos, ao “mundo da vida” (Schutz & Luckmann, 1973), que é irredutível à interiorização de

movimento de enaltecimento da dimensão experiencial da vida social foi efetuado, nomeadamente, pela sociologia fenomenológica de Schutz (1972), que, partindo da filosofia de Husserl (1973) e Bergson (2006), procura estender os conceitos de experiência, intencionalidade e duração, ali ainda adstritos ao domínio da consciência individual e subjetiva perante um objeto⁴⁷, ao mundo social, trazendo à colação, para tanto, o caráter *intersubjetivo* da ação social⁴⁸. Que a experiência *dura* no tempo e é *relacional* são dois contributos inestimáveis que retemos e que, como veremos, encontram eco, não apenas na filosofia pragmatista do dealbar do século XX (nomeadamente em Dewey e Mead), como nas mais recentes sociologias pragmáticas⁴⁹.

Paralelamente ao trabalho de Schutz, a experiência dos atores foi identicamente frisada pelo interacionismo. Para citar apenas algumas das suas referências mais incontornáveis, e não obstante as diferenças entre si⁵⁰, é comum aos estudos de Blumer (1986)⁵¹, Goffman (1955, 1959a), Strauss (1999, 2009) ou Berger e Luckmann (1991) a ideia de que a sociedade é o resultado dos encontros face-a-face dos atores. É, pois, nas interações situadas, consideradas como tendo uma ordem *sui generis* (Berger, 2015; Goffman, 1955; Ogien, 2009, 2010, 2015a; Rawls, 1987) irreduzível a fatores sociais externos, que, instaurando-se laços de reciprocidade entre os atores, os sentidos das

normas, valores, regras, preceitos ou códigos, sejam estes entendidos de um ponto de vista consensual ou agónico, irénico ou cínico.

⁴⁷ Talvez se possa excetuar desta asserção a obra do último Bergson, que, como lembra Deleuze (2006), na sua fase tardia, se interroga quanto ao encontro de durações subjetivas, abrindo campo para pensar a intersubjetividade.

⁴⁸ Há quem defenda que esta tentativa de “sociologização” não foi plenamente bem-sucedida (Knoblauch, 2013), apontando que para Schutz a experiência continua a conter resquícios de um “ego transcendental” (assumido em Husserl) que obstruem a compreensão da dimensão social da experiência em toda a sua amplitude, já que apenas são enfatizados os aspetos cognitivos e de tipificação. Se assim é, é porque, como escrevem Ricoeur (2015) e Stavo-Debaugé (2015), Schutz tende a descartar a constituição do mundo comum ao partir imediatamente de um mundo intersubjetivamente já constituído, condição, justamente, para os ajustes e reajustes práticos.

⁴⁹ As ressonâncias entre o pragmatismo americano e as sociologias pragmáticas no que toca ao conceito de experiência são ostensivamente meditadas em Quéré (2020a).

⁵⁰ Não sendo esta a sede própria para ensaiar acerca das várias correntes interacionistas, lembramos apenas que Ogien (2015a) traça claras e definitivas diferenças entre o interacionismo (*i*) simbólico (Blumer), (*ii*) construtivista (Berger e Luckmann), e (*iii*) realista (Goffman e, em parte, a etnometodologia).

⁵¹ Embora Blumer proponha a sua versão do interacionismo simbólico em grande medida elaborando uma releitura da obra de Mead, e que leva recorrentemente, do nosso ponto de vista imprecisamente, a identificar Mead como pai fundador desta corrente teórica, há que ter ciente que a experiência, segundo o cunho pragmatista, é entendida de modo diverso da de Blumer. Para um aprofundamento das convergências e divergências entre os autores, algumas das quais serão adiante mencionadas, leia-se Barbalet (2009). A linha pragmática que seguimos, reconhecemo-lo, aproxima-se do entendimento interacionista de experiência e dele colhe inexoráveis frutos, conquanto não se identifique inteiramente com ele. Essas divergências serão posteriormente identificadas e fundamentadas.

experiências são negociados e estabelecidos⁵². Resulta evidente o quão distante do institucionalismo se situa este conjunto de perspectivas, ancorado no conceito de experiência. Em primeiro lugar, no que diz respeito ao *foco* analítico: das arenas institucionais observamos o ónus deslocar-se para as situações concretas em que os atores se encontram e interagem, sendo aí que o sentido emerge por via da negociação face-a-face. E ainda, em segundo lugar, quanto ao *valor* analítico conferido às regras e convenções: onde no institucionalismo elas se aplicam às situações vindas de fora, no interacionismo, que, apesar de tudo, não as negligencia inteiramente⁵³, elas emergem da “ordem da interação” (Goffman, 1955), ou, numa versão mais moderada, são aí trabalhadas, ajustadas e reajustadas sob o signo do imperativo que a presença do outro coloca, i. e., são revistas pela própria dinâmica das sociabilidades.

Mais recentemente, o conceito de experiência adquiriu novos contornos sociológicos. No seguimento do diagnóstico das tendências de individualização das sociedades hodiernas⁵⁴, tem-se observado a exigência, cada vez mais premente, dos atores construir reflexivamente as suas próprias trajetórias e identidade, que deixam, assim, de estar garantidas por um conjunto coeso e consistente de normas e valores socialmente partilhados. Resulta, pois, que incumbe cada vez mais aos atores conferirem sentido às suas vidas e ao seu entorno, de onde a necessidade de cotejar sociologicamente as suas experiências a uma escala mais individual.

Vários autores tomaram para si esta tarefa. Archer (2009), na senda da “teoria da estruturação” de Giddens (1986), propõe uma “abordagem morfogenética” onde a ação e a estrutura se pressupõem mutuamente. Na sua perspectiva, no entanto, pessoas e estruturas são ontológica e analiticamente dissociáveis (contrariamente a Giddens, que, segundo Archer, as conflui, ou funde) em função das suas propriedades emergentes, a

⁵² Um exemplo típico desta abordagem aplicada às artes, a qual será objeto de aprofundamento mais à frente, é o de Becker (1982), que mostra como aquilo que vale como obra de arte é o resultado de uma densa rede de cooperação composta pelos mais díspares atores sociais.

⁵³ Com efeito, é equivocada a leitura que vê no interacionismo a ausência completa de estruturas objetivas e normativas. Vejam-se, em jeito de exemplo, os conceitos de “papel social”, “estereótipo” ou “convenção”, este último em Becker (1974). Como afirmou Goffman (1983), trata-se antes de uma opção epistemológica: ao invés de pressupor as estruturas, vê-las nos momentos em que operam e são situacionalmente trabalhadas pelos atores.

⁵⁴ Há vários trabalhos que se dedicam a refletir acerca deste fenómeno. Um dos mais ilustres é o de Giddens (1991), que afirma que a “modernidade tardia” se caracteriza pela “ansiedade existencial” advinda do abalo da “segurança ontológica” que até então se verificava. Beck (1992) propõe o conceito de “sociedade de risco”, mostrando que as sociedades contemporâneas se caracterizam pela incerteza. Bauman (2013) documenta o gradual enfraquecimento dos laços sociais, recorrendo à metáfora da liquidificação para propor o conceito de “sociedades líquidas”. Leia-se ainda Lash (1993), que sugere que nos encontramos numa “modernidade reflexiva”. Ou, finalmente, Martuccelli (2010), que trata as “sociedades singularistas”, recomendando a substituição do conceito de socialização pelo de “individuação”.

saber, as “propriedades emergentes estruturais” (pertencentes ao domínio das condições materiais), as “culturais” (do foro das crenças e do conhecimento) e as “pessoais”. Mais do que de uma “dualidade da estrutura”, devemos, segundo a autora, falar antes de um “dualismo” entre agência e estrutura. Os poderes voluntaristas da reflexividade são ponderados na relação entre uma e outra, designadamente através da experiência da “conversação interior”, mas sem colocar em causa a sua mútua independência ontológica.

Seguindo uma digressão diferente, também Lahire (2002, 2004) reserva à experiência um lugar central no seu empreendimento sociológico. Partindo dos estudos de Bourdieu (1980, 1998, 2002), paulatinamente se vai distanciando do mesmo, questionando o grau de ajustamento entre os indivíduos e as suas condições sociais de existência, bem como a sistematicidade, coerência e coesão, inerentes ao *habitus* (Bourdieu, 2002, 2010), das experiências de socialização. Criticada a ideia de uma cumplicidade ontológica entre *campo* e *habitus*, propõe, então, uma sociologia da experiência singular do indivíduo, entendido como *ator plural* em virtude de atravessar múltiplos e fragmentados contextos de socialização, por vezes contraditórios, e que dão lugar a repertórios de disposições plurais. Dada a coexistência de disposições díspares, até então vistas como inconciliáveis, os contextos *presentes* da ação, e não apenas o passado incorporado, adquirem uma preponderância renovada, sendo aí que os atores conferem sentido às suas vivências.

Refira-se ainda, finalmente, Dubet (1994), em cuja obra o conceito de experiência constitui a pedra angular. Demonstrada a fragmentação do *socius*, o autor afirma que as práticas já não podem ser compreendidas como decorrentes da adesão total dos indivíduos a normas, valores, posições ou papéis sociais, da mesma maneira que a identidade, longe de consistir num ser, é, antes de tudo, um fazer. Abre-se, pois, uma *distância* subjetiva e crítica entre os sistemas e os indivíduos, onde precisamente se inscreve a reflexividade. Nesse sentido, são enumerados três *sistemas* pertencentes ao conjunto social – a *comunidade*, o *mercado* e o *sistema cultural* –, os quais assentam em valores distintos – a *tradição*, a *utilidade* e a *criatividade* –, que, por sua vez, correspondem a princípios de organização da conduta e da identidade heterogêneos. Os indivíduos veem-se, pois, na necessidade de gerir e combinar as várias *lógicas de ação* para conferir sentido às suas práticas, tais como a lógica da *integração*, resultante dos vínculos sociais e referente ao primeiro sistema, a lógica da *estratégia*, conduzida pelo interesse e correspondente ao segundo sistema, e, por fim, a lógica da *subjetivação*, consubstanciando a resistência

crítica frente à dominação e alienação. A experiência, é, em suma, a combinação subjetiva de elementos objetivos.

Da nossa perspectiva, estas três obras, cada uma à sua maneira, têm a inequívoca vantagem de, contrariamente às abordagens institucionalistas mais duras, mostrar que o sentido e a coerência das práticas não são *dados* por um sistema social homogêneo e único, tampouco podem ser garantidos pelo trabalho realizado pelas instituições sociais, cabendo antes aos atores a *atividade* de os conferirem às suas vivências. Do conjunto destas perspectivas, aproveitamos, pois, três ideias: (i) a *pluralidade* dos princípios da ação, (ii) colocados em prática em *contextos concretos*, (iii) onde se *constroem* os sentidos das experiências.

No entanto, nenhuma destas versões sociológicas satisfaz inteiramente os nossos intentos, não sendo imunes à crítica advinda de um ponto de vista pragmático e fenomenológico, proponente de uma compreensão mais integrada e *holística*. Concebendo a experiência de um modo *transacional*, *continuista* e *orgânico*, torna-se clara a incompatibilidade com o realismo crítico de Archer, que advoga explicitamente por uma versão descontínua, fundada na *separação* e *independência* ontológica e analítica da estrutura e da agência⁵⁵. Mas igualmente com a sociologia à escala individual de Lahire, que, longe de manter a divisão pugnada por Archer, procura efetuar uma *síntese* entre estrutura e agência, na senda de Bourdieu, mas de outra forma, acabando por rebater uma sobre a outra. Mesmo que moderando e pluralizando os liames entre uma e outra, as marcas da sua separação inicial, sem o que nada haveria a sintetizar, não deixam de conduzir a uma visão ainda *disposicionalista* da ação, estribada nos conceitos de *socialização* e *incorporação*, muito distante da conceção pragmática de ação, que a vê como *situada*, *relacional*, *corporal* e *sequencial*.

A proposta de Dubet aproxima-se mais da nossa. Nela, com efeito, a reflexividade dos atores atém-se, não a um repertório, mesmo que plural, de disposições, mas a princípios de ação, preservando, em certo grau, a *criatividade*, *abertura* e *incompletude* da ação, sobretudo na *lógica da subjetivação*. Apesar disso, cabem-nos algumas observações críticas. Primeiramente, dirigida à preservação de uma distinção analítica *a priori* entre individual e coletivo, ação e sistema, pois pese embora os indivíduos desempenhem um papel essencial na construção da sua experiência, combinando situacionalmente várias lógicas de ação, estas são *dadas* pelas várias dimensões do

⁵⁵ Ogien (2013b) elabora uma crítica detalhada ao projeto de Archer a partir de um ponto de vista pragmático e etnometodológico.

sistema. Não recolocando os atores nos seus ambientes *naturais*⁵⁶, segue-se, sendo esta a segunda objeção, que a experiência é uma questão exclusiva de *construção*, adotando um modelo *ativista* que descarta as dimensões de *passividade* dos atores face ao seu entorno. Talvez por este pendor construtivista, é a nossa hipótese para avançar com a terceira crítica, Dubet afirma que a ação se organiza em *lógicas* que são, ulterior e contextualmente, *combinadas*. Da nossa parte, pensamos que a heterogeneidade *endógena* à ação deve ser pensada em termos *composicionais*. Pois ali onde a combinação mantém um raciocínio *partes extra partes*, de junção de unidades discretas e isoláveis entre si, a composição remete para um universo mais dinâmico e fluído, transaccional, contingente e aberto⁵⁷. Finalmente, uma quarta crítica, que se desdobra em três, respeitante (i) à circunscrição, a nosso ver empobrecedora, da criatividade à lógica da subjetivação⁵⁸, (ii) ao facto de a criatividade ser conceptualizada, enquanto modo de emancipação e resistência, sob o pano de fundo da dominação, o que nos parece redutor, e ainda, objeção mais de fundo, (iii) à existência de uma lógica da subjetivação específica, quando julgamos que a subjetivação, mais do que uma lógica entre outras, é um fenómeno transversal a todas⁵⁹.

Ora, as sociologias pragmáticas oferecem ferramentas para pôr em prática uma nova forma de pensar o social, possibilitando cortar na diagonal as dicotomias agência-estrutura e individual-coletivo (Corrêa, 2014; Vandenbergue, 2018)⁶⁰, sem preconizar a

⁵⁶ Veremos adiante por que é o pragmatismo uma forma de naturalismo, que está longe de ser uma versão do biologismo, geneticismo ou fisicalismo, mas antes um *socio-naturalismo*, onde o social e o natural são contínuos entre si e enovelam-se continuamente no curso da ação e das sociabilidades. Em síntese, a socialidade é natural ao ser humano, assim como o mundo natural já é uma projeção do organismo que, conjuntamente com outros, com ele transacciona. Para um aprofundamento da questão, e da variedade de versões naturalistas nas sociologias pragmáticas, leiam-se Quéré (2011b, 2020a) e Ogien (2011, 2013a), mais moderados, e Kaufmann e Cordonier (2011) e Kaufmann e Clément (2014), que pugnam por um naturalismo mais radical.

⁵⁷ Neste reconhecimento de que a realidade é aberta e contingente a filosofia pragmatista aparta-se irremediavelmente da filosofia analítica, como bem lembra Shusterman (2010).

⁵⁸ De um ponto de vista pragmático, repare-se, até o próprio *hábito* é inteligente e reflexivo, mais do que rotina mecanizada (Dewey, 1958; Quéré, 2017).

⁵⁹ A obra de Thévenot (2006) acerca dos “regimes de engajamento” abrange uma dimensão de engajamento consigo próprio, frisando justamente as transições e passagens entre regimes como espaços de subjetivação.

⁶⁰ Esta *alheamento consciente* das sociologias pragmáticas relativamente às dicotomias tradicionalmente estruturantes do património sociológico, e que dá continuidade à tradição pragmatista estadunidense, que rejeitava qualquer género de pensamento maniqueísta e dualista (Dewey, 1958; James, 1977), é bem representada por Chateauraynaud (2012), quando afirma que o verdadeiro desafio da sociologia nos dias de hoje é menos o de pensar na alternativa micro-macro como o de aumentar a precisão na confrontação dos planos descritivos e interpretativos, reenviando, assim, o ónus da questão para as próprias ferramentas analíticas. Mas poderemos, na senda de Heinich (2014a), que defende que a distinção entre factos e valores, longe de ser ontológica, é uma questão de *práticas enunciativas*, prosseguir este deslocamento da questão para a própria empírea, visto que são os próprios atores que, hoje, baralham a distinção micro-macro, jogando em várias escalas ao mesmo tempo.

sua separação, como Archer, nem a sua síntese, como Lahire de um modo disposicional e Dubet combinatório, mas antes sugerindo uma ontologia aberta, processual e dinâmica que não corte de *antemão* o fluxo experiencial (James, 1977; Lemieux, 2018; Whitehead, 1929)⁶¹.

2.1.3.4 *Experiência do ponto de vista pragmático*

Momento de recentrar o nosso excuro na nossa proposta – pragmática e fenomenológica – e no objetivo central que nos move – a compreensão da criação artística – sob o leme do conceito de *experiência*. Não sem firmar um esclarecimento prévio, pois poder-se-á questionar a efetiva operacionalidade do conceito em causa na medida em que ele representa um fluxo dinâmico que permeia inteiramente a existência humana. Se assim é, como é que se justifica que, como até agora temos vindo a escrever, o conceito permita pensar a *especificidade* do fenómeno artístico? Se, como efetivamente Dewey (1934) defende, a experiência ocorre *continuamente*, identificando-se com o próprio processo de viver, então como pode ela dar conta de uma experiência particular, como seja a da *criação* na pintura e na dança?

A resposta passa por estabelecer uma diferenciação clara entre continuidade e *uniformidade*, tarefa já realizada, de resto, pelo próprio Dewey, quando precisou que a experiência não é sinónimo de se ter “*uma* experiência”. Assim, vemos que o fluxo experiencial contém irregularidades, sulcos e rugosidades que desembocam, por vezes, na *demarcação* de uma experiência relativamente à corrente geral de experiências. Esta saliência impressa no fluxo experiencial define-se pelo *direcionamento* para a *consumação*, conferindo uma *qualidade* individualizadora e autossuficiente à experiência tida⁶². Daqui se extraem duas ilações, já indicadas, mas que nos cumpre, por ora,

⁶¹ A questão de se o pragmatismo pressupõe uma tese de cariz ontológico ou não é uma questão discutível. Para só citar o campo da Sociologia, veja-se, a esse respeito, a diferença de perspetivas de Ogien (2015a) e Hennion (2013). O primeiro, na senda de Dewey, defende que o pragmatismo é, antes de mais, um *método*, um estilo de pensamento cuja definição é aberta, uma atitude, enquanto o segundo, mais subsidiário de James, afirma que ele é essencialmente uma *ontologia*. Não sendo esta a sede apropriada para participar nesta discussão, não deixamos de escrever duas palavras em busca da raiz comum às duas posições em disputa. Sendo a experiência não-fundacional (Dewey, 1934), i. e., irredutível a qualquer outra coisa que não ela própria, sendo, por isso, subdeterminada, em virtude de se caracterizar pelas relações mais do que pelos termos relacionados (James, 1977), torna-se evidente que o pragmatismo não pode consistir numa doutrina teórica que antecipadamente determine o que conta, e não conta, para a experiência. Neste sentido, é um método de sensibilização e abertura do olhar do sociólogo, exigindo dele um foco conscientemente indefinido. Todavia, este gesto de abertura que o pragmatismo propõe pode ser em si mesmo considerado um gesto ontológico, conquanto se trate de uma ontologia por definição incompleta, do devir, e não da essência.

⁶² Duas críticas podem ser dirigidas à proposta de Dewey. Uma primeira relativa à ideia de se estar ininterruptamente a experienciar. Como Breviglieri (2013a, 2014, 2017) e Stavo-Debauge (2012a, 2012b)

densificar. Uma delas é a do caráter iniludivelmente *temporal* da experiência (Colapietro, 2013): na medida em que é direcionada para o seu cumprimento, ela implica uma duração, por menor que seja. A ideia de cumprimento, tácita no conceito de “consumação” (Dewey, 1958), não pressupõe, porém, uma concepção *finalista* do tempo, segundo a qual as metas da experiência estariam determinadas à partida, abrindo antes para uma sua perspectiva *sequencial*⁶³. A segunda ilação que retiramos advém do modo como Dewey capta a individualidade da experiência: a sua demarcação deve-se, não a conceitos ou categorias sobre ela aplicados *post factum*, mas pela sua *qualidade*, sublinhando a presença irremediável das dimensões *estética* e *sensível* na experiência e na produção de sentido.

Levando, como o propomos fazer, estas considerações seriamente, segue-se que a compreensão da criação artística deve ser reenviada para o seu acontecer concreto na espessura da duração em que os corpos dos artistas se acham envolvidos. Segundo o preceito pragmático, isso requer, antes de qualquer outra coisa, que se observe os indivíduos *transacionando* com o seu meio ambiente. O fluxo experiencial é, aliás, a ocorrência ininterrupta dessa transação entre o organismo e o seu entorno, que, quando adquire uma qualidade singular, se organiza e destaca como *uma* experiência. Mas essa transação não deve ser apreendida sob uma ótica *cartesiana racionalista*⁶⁴, assente na ideia de uma separação fundacional entre o indivíduo e o que o rodeia, e aderindo,

mostram, casos-limite há em que, seja por se estar em situação prolongada de sem-abrigo, seja por se ter passado por uma vivência traumática, se verifica um esgotamento existencial, ou um embotamento dos sentidos, que tem por efeito a interrupção ou paralisação da experiência. Uma segunda endereçada à ideia de que “ter uma experiência” é um fenômeno indivisível e autossuficiente, sem costuras, lacunas ou pontos mortos, onde os próprios momentos de repouso e pausa participam na definição da qualidade da experiência e revigoram as fontes da ação. No entanto, como lembra Breviglieri (2017), a experiência pode ver o seu fluxo afrouxado sem que seja canalizado e revertido para o desdobramento da ação. Dewey, é verdade, pensou a experiência como tendo dois componentes – a atividade e a passividade –, contudo, não é menos verdade que os seus trabalhos colocam invariavelmente a tônica do lado da atividade. Do nosso ponto de vista, reconhecemos que a experiência pode realmente ruir, mas, em contrapartida, consideramos que esses momentos são informativos quanto à qualidade da experiência, então rompida. De resto, pensamos não ir contra o espírito de Dewey, para quem, mais do que a consumação *concretizada*, é o *direcionamento* para a consumação que confere coesão e unidade qualitativas à experiência. É a esta luz que devemos ler a afirmação de Dewey, já invocada, quanto à secundariedade do resultado (obra de arte) em prol do processo (criação) na compreensão da experiência artística.

⁶³ O que não quer dizer que os atores não se proponham à obtenção de determinados fins, mas apenas que não são esses fins que exclusiva e univocamente determinam o movimento da ação, o que deitaria por terra o argumento pragmatista que coloca no centro a contingência e a incompletude. Contrariamente, como fica claro em Dewey (1958), meios e fins constituem-se mútua e progressivamente. Ademais, devemos destacar que, contrariamente ao utilitarismo, a determinação dos fins provém de uma pluralidade de critérios que extrapola o critério da eficácia e da racionalidade estrita (Frère & Jaster, 2019).

⁶⁴ Daí a crítica feroz que o pragmatismo, desde as suas fundações (Peirce, 1992), dirige ao positivismo (pilar do modelo da ciência moderna decorrente da epistemologia *cartesiana*), independentemente de ele, nas suas várias versões, crer mais ou menos na possibilidade da formulação de leis científicas poder apreender a “coisa em si”. Torna-se também perceptível a oposição do pragmatismo face à Filosofia Analítica, uma vez que esta, em traços muito gerais, postula a possibilidade de abarcar o mundo segundo axiomas lógicos.

consequentemente, a uma concepção *contemplativa* do conhecimento. Com efeito, o indivíduo não é um *espectador* do mundo, assim como o busílis do questionamento em torno da experiência criativa está longe de residir, se não fundamental, pelo menos exclusivamente, na sua *inteligibilidade* para os artistas e na sua respetiva atividade cognitiva⁶⁵.

É que, pelo contrário, o indivíduo encontra-se *imerso* no meio ambiente⁶⁶. É por isso que a experiência é um conceito *holístico* e (socio)*naturalista*, pois na sua matriz de base o indivíduo e o seu ambiente encontram-se organicamente integrados (Zask, 2003)⁶⁷. Sequer é rigoroso afirmar que um e outro *interagem*, impactando-se exogenamente. A experiência, contrariamente à interação, não exige necessariamente a inteligibilidade mútua, a reciprocidade ou o horizonte da intersubjetividade, sendo, pois, um conceito mais abrangente (Bidet et al. 2013; Quéré, 2020a). Mais do que isso, eles formam uma “ecologia” (Ingold, 2012; Joseph, 1997) por intermédio da qual agem um *através* do outro, sendo justamente esse processo que se denomina por *transação* (Dewey, 1934)⁶⁸.

⁶⁵ De onde a postura pragmática se revela radicalmente contrária ao intelectualismo e ao nominalismo (Dewey, 1934; James, 2017; Peirce, 1905).

⁶⁶ Esta ideia encontra paralelo em várias obras da Filosofia Continental do século XX. Se Husserl (1973) tem o indiscutível mérito de demonstrar que é pela relação *intencional* que o objeto *aparece* ao indivíduo, não havendo consciência possível, tampouco fenómeno, fora dessa intencionalidade, a verdade é que ainda pressupõe a separação indivíduo-objeto. É com Bergson (2006), com o seu conceito de “duração”, Heidegger (2008), com o “*dasein*” (ser-aí, inexpugnavelmente *já* lançado no mundo) e, mais tarde, Sartre (2021), afirmando a precedência de existência relativamente à essência, e Merleau-Ponty (1976), mostrando, a respeito da percepção, a importância de pensar o corpo que se *é* (e não apenas que se *tem*) como abertura do próprio mundo (e não apenas objeto de conhecimento), é nomeadamente com estas obras, escrevamos, que, cada um à sua maneira (e visivelmente divergentes), se revela o caráter imersivo da experiência, já defendido pelo pragmatismo estadunidense.

⁶⁷ Por este motivo, o pragmatismo não deve ser confundido como uma versão do empirismo clássico (Hume, 2013; Locke, 2007), que aliás é explicitamente criticado (James, 1977; Peirce, 1966) por manter a matriz de raciocínio *cartesiana* (a separação indivíduo-realidade), somente invertendo-a. Para o empirismo, de facto, o conhecimento vem das sensações da realidade *recolhidas* pelo indivíduo, caindo assim (i) no mito da realidade *dada* (realismo *naïve*), assente (ii) numa concepção *imobilista* da realidade e (iii) vendo as sensações como unidades *estáticas* e *discretas*. O que levará James (1904) a propor um “empirismo radical”, atento à pluralidade de universos, ao fluxo dinâmico das experiências e às relações (mais do que às coisas) que o subjazem. Ballabio (2018) oferece um exemplo sugestivo e esclarecedor. Imagine-se que um comboio passa e o seu som produz a sensação de barulho no indivíduo. Seguidamente, o comboio afasta-se, a sensação de barulho cessa e a sensação de silêncio é restaurada. Ora, durante a passagem da primeira sensação, a de barulho, para a segunda, a de silêncio, ocorreu algo que não pode ser reduzido ao somatório das duas sensações. Essa ocorrência, que, no fundo, foi a própria mudança de sensações, é que consiste na experiência tida da passagem de um comboio.

⁶⁸ Estamos, pois, distantes, de um naturalismo evolucionista de cariz darwinista. Pois onde Darwin (1964) observou processos de *adaptação* e *seleção* definidos em função de um ambiente *dado*, mirando, desta forma, os impactos unívocos do ambiente nos organismos, o pragmatismo vê processos de *acomodação* permanente, visto que o organismo também afeta e impacta o ambiente que o rodeia. Trata-se, pois, de uma coevolução.

Indivíduo e ambiente não são, portanto, unidades substanciais, sendo antes duas faces acopladas que se constituem indissociavelmente⁶⁹.

Um dos corolários mais originais desta definição de experiência é a revelação do amplexo *atividade-passividade*⁷⁰, ou do *agir-sofrer*, colocando em causa, como mostram Zeitler e Barbier (2012), Breviglieri (2017) ou Quéré (2020a), os *modelos ativistas* centrados unicamente na ação, tão presente, como vimos, em Dubet, mas também no *interacionismo*, voltado sobretudo para os processos de simbolização. A experiência implica um modo de pensar conjunta e simultaneamente o *que* acontece e a *quem* acontece, ocorrência biface que abre para a objetividade e subjetividade (Zeitler & Barbier, 2012)⁷¹. Evidentemente que a *praxis* é absolutamente capital nas abordagens pragmáticas (Bernstein, 2010)⁷², tendo por cerne os *modos* de fazer na espessura que lhes é própria. Simplesmente lembramos que a ação criativa artística depende inextricavelmente da existência de uma *resistência material*, na medida em que ocorre, invariavelmente, numa situação concreta⁷³. E, se assim é, a experiência envolve elementos sensíveis recebidos e vividos de forma *passiva*. Do mesmo modo, simetricamente, aquilo que configura uma resistência material para os indivíduos, independentemente de ser constrangedora ou habilitadora, depende da natureza do curso

⁶⁹ Esta ideia de que também o indivíduo altera o seu entorno está, de resto, devidamente documentada na Biologia desde Uexküll (2004), para quem o simples fato de viver, sejam os animais não-humanos, sejam os humanos, já é um modo de agir formador de uma “*umwelt*”, i. e., de um mundo-próprio, fenomênico, variável de espécie para espécie devido às suas diferenças orgânicas. Mas também filosoficamente, como em Heidegger (2011), quando reflete em torno dos mundos da pedra (que o não têm), dos animais (que o têm pobremente) e do ser humano (que o têm efetivamente), ou em Agamben (2013b), que seguindo o filósofo germânico, afirma que o mundo humano se caracteriza, e aí se distinguindo dos outros, por ser fundamentalmente “aberto”, i. e., por o indivíduo não estar completamente cativo dos estímulos provenientes do ambiente.

⁷⁰ Como escreve Quéré (2020a), mais até do que passividade, que remete mais para a imobilidade, devemos falar de passibilidade, no sentido de estar recetivo, suscetível. Embora o pragmatismo, desde as suas fundações, tenha reservado um lugar teórico à passividade, devemos reconhecer que esta só recentemente tem sido verdadeiramente contemplada, justamente quando as sociologias pragmáticas se abriram mais francamente aos contributos da fenomenologia, tais como, a título de exemplo, se pode referir a brilhante descrição apresentada por Merleau-Ponty (1976) sobre o adormecer, ou a análise de Plessner (1987) sobre o riso e o choro.

⁷¹ A subjetivação como *vetor experiencial e modal* será abordada à frente. Mas retenha-se, para já, a diferença relativamente a Bourdieu (2002), de acordo com o qual, apesar dos esforços de síntese, e segundo a leitura que dele fazemos, mantém a separação entre o social *objetivado* nas estruturas e o social *subjetivado* nos corpos, os quais se retroalimentam numa reprodução sem fim à vista. A sua teoria sugere, assim sendo, pensar *à vez* o objetivo e o subjetivo, na reprodução que entretêm, diferentemente da proposta pragmática, que propõe pensar a objetividade e a subjetividade como propriedades emergentes simultâneas da sociabilidade.

⁷² Como é sabido, “*pragma*”, em grego antigo, significa *prática*.

⁷³ Esta é uma divergência entre as sociologias pragmáticas e o construtivismo, este último que, como escreve Pharo (2007) – autor que propõe um “realismo sociológico” –, adere a uma “conceção demiúrgica da sociedade”, sendo então concedida à sociedade um poder absoluto de criar a realidade pela negociação e atribuição de sentido. Trata-se, pois, acrescenta o autor, de uma versão sociológica culturalista.

da ação que estão a levar a cabo, sendo-lhe parte *intrínseca* (Gronda, 2015)⁷⁴. Há, pois, que reconsiderar a linha que divide a sociedade e a materialidade (Schatzki, 2010), a cultura e a natureza (Descola, 2014; Latour, 2004b), fazendo dela uma questão empírica cuja resolução remete para as próprias sociabilidades experienciadas.

Ora, se não há ação (bem como percepção e cognição, que, pragmaticamente falando, são modos de agir⁷⁵) sem a *fricção* de um substrato material (Hildebrand, 2022; Lemieux, 2012), i. e., sem apoios e/ou constrangimentos práticos distribuídos no meio ambiente (Dodier, 1993b; Thévenot, 2001b, 2002, 2015a), a inversa também é verdadeira: *não há realidade material sem a ação estar em curso*. A dimensão material da experiência criativa é, pois, essencial à sua compreensão sociológica, traduza-se ela num objeto tangível, como as telas no caso da pintura, ou numa *performance*, como acontece na dança contemporânea, uma vez que, como lembra Becker (1982), no processo que vai da ideia à coisa existe toda uma rede de atividades e gama de recursos que englobam, para além de convenções, habilidades, tempos e lugares, mas também ferramentas, utensílios e materiais vários. Justamente por isso, Shaeffer e Liu (2005) têm razão quando alertam que o polo criativo, sendo uma condição fundamental para a atividade artística, é *dependente* dos materiais à disposição.

O que nos leva a uma conceção *ambiental* da realidade. Se esta é vista como sendo *meio* ambiente, a presença do organismo já está pressuposta. Trata-se, pois, de uma realidade *fenoménica*, não obstante dura e material, evitando, em primeiro lugar, a armadilha essencialista do “mito do dado”, característica do realismo naïve, em segundo, o convencionalismo, que pressupõe que a realidade é comum e que somente os significados e as regras que sobre ela atuam é que variam, e, finalmente, em terceiro, a armadilha da ideia de que as realidades seriam flutuantes e incomunicáveis entre si, típica de algumas abordagens construtivistas e, sobretudo, do relativismo pós-moderno (Chateauraynaud, 2017)⁷⁶. Com efeito, aquilo que numa dada situação vale como

⁷⁴ Leia-se Gibson (1979), obra seminal na área da Psicologia, onde se apresenta uma visão muito próxima da que sugerimos. O autor avança com o conceito de “affordances” para pensar como o ambiente é pelo ser humano *intuitivamente percebido* como disponível, seja como facilitador, seja como inibidor da ação. “Affordance” representa uma pregnância definida pelo seu potencial de uso (*ready-to-hand*), e que resulta da transação organismo-ambiente: por um lado, depende do sistema nervoso do organismo, por outro, das oportunidades ambientais (Madzia, 2013a). Na Filosofia, também Heidegger (2004) distingue uma “coisa” de um “objeto”, caracterizando este último, por oposição à primeira, por estar-à-mão, i. e., preparado para a manipulação humana.

⁷⁵ A este título, leiam-se os estudos de Madzia (2013b) e Noë (2004), de onde resulta claro, com base em estudos das neurociências, que a percepção já é em si mesma uma ação, exigindo movimento corporal.

⁷⁶ Como afirma Bernstein (2010), se é verdade que as sociologias pragmáticas partilham com o pós-modernismo um ceticismo de fundo quanto às dicotomias fixas e estáveis, não é menos verdade que o

realidade *objetiva* não pode ser dissociada da experiência, consistindo na regularidade das relações entre as ações e as respostas do ambiente (Gronda, 2015)⁷⁷, resultando do encontro entre as propriedades objetais e a ação em andamento sob a forma de *affordances* (Heinich, 2011). O *sentido da realidade*, como se vê, advém do jogo de remissões constantes, mais ou menos problemáticas, mais ou menos questionadas, entre *afetos*, *perceitos* e *conceitos*. A sua *tangibilidade* caracteriza-se, pois, pela resistência à variação perceptiva, para o que concorrem, como percebemos, desde elementos sensoriais passivamente recebidos (afetos) até elementos abstratos e ideais ativamente construídos e testados (conceitos) (Bessy & Chateauraynaud, 1995, 2010). Assim se vê fundamentada a opção de, mais do que definir a arte, ou definir a definição social da mesma, nos concentrarmos na formação e constituição da experiência criativa, vendo nela, não tanto o efeito da influência de fatores sociais exógenos, mas o momento em que o próprio social *prende* (Mauss, 2018) ou, se quisermos, a sociedade no seu *status nascendi*.

2.1.4 O modelo dos regimes de engajamento: fazer, desfazer e refazer o comum no plural

2.1.4.1 A ação situada e sequencial

Como temos vindo a assinalar, é a outra face da passividade, a ação, que conjuntamente com ela investe *qualitativamente* as transações entre organismo e ambiente, desenhando, portanto, a experiência. Pese embora já tenhamos desvelado o caráter *temporal*, *situado* e *corporal* da ação à luz das orientações pragmáticas, devemos demorar-nos mais um pouco, até para confrontar a nossa abordagem com outras que, como nós, procuraram “virar as agulhas para as práticas”, porém concebendo-as de um modo que consideramos problemático, para mais quando o objeto de estudo é a criação artística.

Vejamos, a título de exemplo, a posição assumida por Bourdieu (1980, 2021), cuja obra é incontornável na Sociologia da Arte, quando reflete sobre o lugar que a criatividade do artista nela (não) ocupa. Para o sociólogo francês, a arte constitui um *campo social*, de

crítica por, distanciando-se da universalidade, identidade e totalidade, acabar por cair no particularismo e na fragmentação absolutas. O pragmatista contempla a pluralidade e, ao mesmo tempo, o comum: o comum no plural.

⁷⁷ O que não invalida a irrupção de eventos (Quéré, 1997, 2006a), acontecimentos inesperados que afetam e levantam a dúvida nos atores.

onde se segue, como corolário, que o sentido e a inteligibilidade das práticas e das obras dependem da objetivação dos contextos socioculturais da sua produção e do seu consumo⁷⁸. O *habitus*, “estrutura *estruturada* e estrutura *estruturante*” consiste num sistema de disposições gerador dessas práticas, o qual é incorporado em função da *posição social* ocupada no campo, posições essas que, por sua vez, se definem relacionalmente pela posse desigual de *capitais* (Bourdieu, 1980, 2002). *Habitus* e campo são, pois, ontologicamente cúmplices, desencadeando um processo de *reprodução social*⁷⁹, na medida em que os atores, inseridos que estão no seio de uma permanente *luta* pela obtenção de capitais, aceitam as regras por que se pauta o funcionamento do campo. A criação artística, neste quadro, seria uma prática como outra qualquer, movida pelo princípio do *interesse* no intuito da obtenção de proveitos, disposição cujo sentido decorre das estruturas objetivas, reproduzindo as suas desigualdades⁸⁰. A criação, ao fim e ao cabo, é uma contradição nos termos, mais não sendo do que uma *ilusão* fruto da aceitação das regras que favorecem as posições já de si dominantes⁸¹. A tarefa da Sociologia seria, então, a de *desvendar* as relações de força escondidas por trás da prática *dita* criativa, mais do que procurar compreendê-la⁸².

Distinta desta, mas também de relevância sociológica inequívoca, é a obra de Elias, e sobretudo por duas ordens de razão. A primeira delas prende-se com as ferramentas analíticas que providencia para entender a “sociogénese” da arte como esfera relativamente autónoma, e respetiva institucionalização da figura do artista, nas sociedades complexas modernas. Segundo o autor, tal dinâmica insere-se no “processo civilizacional” (Elias, 1994a, 1994b), caracterizado pela acentuação das relações de

⁷⁸ Evidentemente que os campos sofrem transformações históricas. Veja-se o estudo de Bourdieu (1996) referente à autonomização do campo literário no contexto francês.

⁷⁹ Mesmo, numa fase já tardia, instigado a pensar a questão da mudança social, Bourdieu (1998) tenha concebido a existência de posições ambíguas, e correspondentes *habitus* fraturados, a solução não se apresenta satisfatória, uma vez que o esquema teórico da reprodução, passando a contemplar a existência de exceções, permanece inalterado.

⁸⁰ Esta sociologia cultural de Bourdieu, como afirmam Hanquinet e Savage (2016), acaba por ser uma crítica social à própria existência da arte. Zolberg (1981), partindo de um quadro analítico distinto, no seu estudo sobre os museus, também os concebe como instâncias de violência simbólica e de reprodução das desigualdades culturais.

⁸¹ Inglis (2010) afirma que esta ideia de que a arte é uma ilusão a desmontar pelo sociólogo com o objetivo de libertar os atores sociais não se cinge a Bourdieu, estando também presente em abordagens de outra natureza, tais como a sociologia feminista da arte, a perspectiva americana da produção cultural, ou até mesmo em Becker.

⁸² A lógica quanto à receção da arte é exatamente a mesma. Como Bourdieu (2010) mostra, o gosto cultural varia em conformidade com a posição de classe. Nessa senda, Donnat e Cogneau (1990), p. ex., estudaram a evolução da distribuição social das práticas de consumo cultural, acompanhando a constituição de “classes” de praticantes ou consumidores segundo certos critérios sociais, tais como o nível de instrução, a profissão, o sexo ou a idade. Para uma versão atualizada desta lógica de pensamento, veja-se Born (2010), que procura conciliar os ensinamentos de Bourdieu com uma análise à escala micro.

interdependência e, por conseguinte, por transformações nos comportamentos dos indivíduos (“psicogénese”), que passam a ser menos pautados pelo exercício da coerção externa do que pelo *autocontrolo*⁸³. A arte, como esfera autónoma e específica, surge justamente para dar vazão aos impulsos de liberdade pululantes nos indivíduos que, nas *configurações* modernas, se encontram (auto)inibidos, funcionando então como um contrapeso, ponto de fuga da realidade onde as pulsões, afetos e paixões, reprimidos pelos processos civilizadores, podem ser livremente expressados (Elias, 1987)⁸⁴. Um segundo contributo inestimável vem do facto de Elias (1995a) se debruçar sobre um caso concreto, o de Mozart, artista de quem traça uma socio-biografia. Oriundo de uma família burguesa relativamente humilde, de pais e irmão músicos, Mozart foi desde cedo familiarizado com a arte musical, sendo essa, a sua educação e relações sociais, a explicação da sua genialidade. Genialidade essa cujo reconhecimento conheceu dificuldades ímpares, já que a vida de Mozart se desenrolou entre dois mundos: o da burguesia emergente, da qual provinha, e o da aristocracia, ainda privilegiada, até onde levava a sua música, e onde vigorava uma conceção artesanal do artista e da arte em detrimento dos ideais românticos que mais tarde se haviam de estabelecer. A luta que Mozart, “génio antes da época dos génios”, travou em nome da sua liberdade de criação e do reconhecimento da sua genialidade constitui, pois, um exemplo emblemático das modificações da posição do artista, que de artesão passará a génio, e, mais geralmente, do sentido que o processo civilizacional assumiu no ocidente.

Ambas as abordagens, tanto a de Bourdieu como a de Elias, têm o indiscutível mérito, cada uma à sua maneira, de desmistificar o mito da genialidade como atributo individual dos artistas, inserindo-se estes em condições sociais e históricas que ultrapassam a sua esfera de controlo. Além disso, resulta robustamente documentado que

⁸³ Elias (2001) estuda com particular detalhe o processo de curialização da sociedade francesa, mediante o qual a nobreza guerreira se converteu em nobreza de corte, redundando na monopolização da força física legítima que está na base da “sociogénese” dos Estados-Nação, e que, apertando a rede de interdependências, atrela a si uma transformação dos comportamentos e atitudes dos indivíduos.

⁸⁴ Como, de resto, é o desporto no que se refere à canalização controlada e regulada das pulsões guerreiras, bélicas e agressivas (Elias & Dunning, 1986). Devemos sublinhar o carácter profundamente original da obra de Elias no que concerne (i) à base social das emoções e dos afetos, e (ii) ao lugar dos mesmos na produção da ordem, por contraste ao estrutural-funcionalismo, à época predominante. Um dos exemplos mais evidentes é o estudo de Elias (1995b) a respeito do pudor a que a morte é votada nas sociedades modernas. No que toca à relação entre a arte e as emoções em Elias, levantamos duas objeções principais: (i) entendida a arte como *escape emocional* da sociedade civilizada assente na contenção, ela não deixa de permanecer pensada à luz de uma dualidade racional-emocional, esquema que não nos parece dar a devida conta do carácter *também* cognitivo e reflexivo da arte, e (ii) sendo a arte o reduto da canalização de emoções e pulsões, tem-se que estas são associadas ou, pelo menos, anteriores à própria atividade artística, descurando-se que a dimensão emocional é *imane*nte à própria criação.

a carreira artística não é pautada unicamente pelos valores tipicamente atribuídos às artes, tais como o da autenticidade, originalidade ou individualidade, dependendo de um conjunto de atores e atividades situados a montante da criação.

Todavia, nada nos é dito sobre a experiência criativa dos artistas⁸⁵. Repare-se que se, por um lado, em Bourdieu, é frisado o *sentido prático* das práticas, não é para devolver a criação artística aos contextos concretos em que ela é realizada, mas, outrossim, para enaltecer o cariz pré-reflexivo das disposições que lhes estão na base. Ora, concordamos com Crowther (1994) quando afirma que há na arte mais do que relações de poder. Bem como, por outro lado, em Elias o foco não está tanto na criação do artista como nas condições sociais de possibilidade de *afirmação e reconhecimento* da mesma, funcionando, então, como símbolo das dinâmicas socio-históricas. E mesmo a inclinação de Mozart para a música é explicada pela sua educação e posição na teia de relações de interdependência. Não será despidendo lançar a seguinte questão, válida para ambos os autores: como se justificará, assim sendo, a existência de grandes artistas que não estiveram, desde tenra idade, inseridos no meio artístico? E ainda uma segunda: será a criação artística uma simples prática decalcada da sociedade? E cingir-se-á a questão da criatividade artística a critérios de reconhecimento e a estruturas simbólicas? Sobre isto nada nos é dito.

Neste panorama, é o próprio Moulin (1999) que identifica o ângulo morto da Sociologia da Arte, a saber, o de conceber o artista enquanto produtor de novos valores estéticos, irredutível às determinações sociais, fazendo-se, portanto, necessário introduzir na análise o imaginário que possibilita a conversão dos dados empíricos em obra de arte. Como lembra Bastide (1997), enquanto *depende* da sociedade, o artista também dela é *capaz de se emancipar*, sendo menos o *reflexo* da sociedade do que um *propulsionador de novidades*. Inserido numa realidade social, ele é capaz de extrair dela potencialidades imprevisíveis e improváveis, daí advindo a sua função crítica e, no limite, revolucionária no domínio específico do simbólico.

Ora, não obstante inquestionáveis avanços nas últimas décadas, o diagnóstico de Moulin parece-nos ainda atual. De resto, esta perceção vai no encalço do pensamento de

⁸⁵ Mesmo que, devemos reconhecer, trabalhos oriundos da tradição *bourdiesiana* venham concedendo mais peso analítico à criatividade. Assim é, p. ex., Chan (2016), que assume que a criatividade é uma característica da ação social. No entanto, o esquema teórico, mesmo que flexibilizado, mantém-se. A criatividade provém da necessidade de improvisar estratégias do *habitus*, dependendo, por isso, do campo. Assim enquadrado, o conceito de criatividade vê-se esvaziado, sendo, do nosso ponto de vista, uma via insatisfatória para compreender a experiência criativa artística.

Menger (2022): volvidos mais de trinta anos, já em 2022 – ano em que ministra um curso, posteriormente transcrito e publicado, dedicado ao trabalho criativo artístico –, reitera que, malgrado a Sociologia ter vindo a enaltecer os constrangimentos, influências e convenções que atuam no processo criativo, permanecem por explorar os elementos internos que residem no seu âmago⁸⁶. O que não conduz necessariamente à subscrição dos laivos, mais do que políticos, ideológicos, subjacentes à pronúncia de Bastide, que julgamos ainda inscritos numa conceção teórica na qual o artista e a sociedade são considerados separadamente. Mas aderimos ao princípio, que entendemos correto, de não reduzir a criação a uma versão do social definida de antemão – como se ela resultasse de um único princípio de explicação, esquema gerador da ação válido para toda e qualquer prática –, preferindo deixar em aberto a possibilidade da novidade, do inédito, da rutura, conquanto estas não sejam consideradas *a contrario* o social, opção que, sendo a diametralmente oposta do sociologismo, padeceria das mesmas insuficiências.

Por seu turno, o cunho que as sociologias pragmáticas conferem à ação providencia-nos os instrumentos analíticos adequados para pensar sociologicamente a criação artística. Defendendo que a ação *consiste* num curso temporalmente direcionado, por contraposição a um ponto situado *no tempo*⁸⁷, segue-se que ela é *aberta* (Ogien, 2014a; Ogien & Quéré, 2005), reservando espaço para a criatividade e improvisação (Joas, 1996)⁸⁸, mas também que ela é *rítmica, modal e indivisível*. A indivisibilidade da ação implica considerá-la como um curso indecomponível, ou seja, cuja compreensão não passa pelo estabelecimento de nexos causais. Se é verdade que a ação é situada, não o é menos que ela não constitui uma simples *resposta* automática aos estímulos ambientais⁸⁹, uma vez que as suas etapas são menos causais do que *funcionais*, em vista da resolução dos problemas concretos que os atores enfrentam nas situações por que vão atravessando

⁸⁶ Que assim é, comprova-o também o facto de somente na primeira década deste século surgir o que viria a ser conhecida como a “Nova Sociologia da Arte” (de la Fuente, 2007), que tem como bandeira, entre outras, a integração da criação e das obras de arte no escopo sociológico. Também McCormick (2022) lança um olhar sobre a evolução da Sociologia da Arte nas últimas décadas, concluindo, não obstante esforços meritórios em sentido inverso, e por mais paradoxal que pareça, que este campo disciplinar continua a excluir das suas pesquisas o seu próprio objeto de estudo.

⁸⁷ Sublinhamos os itálicos. Segundo as sociologias pragmáticas, a ação é tempo, logo, o tempo não é um *repositório* ulteriormente preenchido de ações. A lógica do contentor-conteúdo não é aceitável, incorrendo no que Bergson (2005) identificou como a *espacialização* do tempo, e que equivaleria a perder de vista a “duração”.

⁸⁸ Este é o problema da abordagem de Gross (2009), proponente de um pragmatismo dos “mecanismos sociais”, os medeiam as relações de causa-efeito. A nossa leitura das sociologias pragmáticas envereda por outro sentido, invalidando qualquer explicação causal da ação.

⁸⁹ Pelo que, embora recorrentemente associado ao behaviorismo, o pragmatismo se afasta resolutamente do seu esquema conceptual de estímulo-resposta.

(Dewey, 1896). Entre o estímulo ambiental e a resposta do organismo humano, insere-se um lapso temporal, sendo este *atraso*, em rigor, que faz da resposta uma ação *orientada*, na medida em que combina, num mesmo processo, percepção, manipulação e consumação (Mead, 2015). A ação, pois, mais até do que um *encadeamento*, o que pressuporia unidades distintas, ou elos, *a posteriori* reunidas, configura um *arco* temporal onde as consequências da mesma acoplam ambiente e indivíduo⁹⁰.

A metáfora do arco tem várias vantagens, já que (i) alude a uma *direção temporal* delimitada, (ii) dotada de relativa *consistência*, e cuja curvatura (iii) admite a *irregularidade* e inconstância. A demarcação de *uma* experiência, como seja a da criação artística, requer uma direção e uma qualidade estética, requerendo que a ação, por um lado, não varie indefinidamente (mesmo havendo pausas, distrações, repousos ou interrupções) e, por outro, o seu fluxo não enquiste na imobilidade: num cenário como no outro a experiência romper-se-ia, seja por as ações serem indiscerníveis entre si, no primeiro caso, seja por se perpetuarem indefinidamente, no segundo.

Se, como escrevemos, a direção da ação é menos determinada pelas metas do que pela qualidade da sua dinâmica, se, ademais, esta dinâmica não pode cair na variação infinita nem na imobilidade rígida, isso significa que a sua *fisionomia* é delineada segundo uma “lógica” *adverbial*⁹¹ e *rítmica* (Bidet, 2007; Bidet & Macé, 2011; Stavo-Debauge, 2021; Taylor et al., 1995)⁹². Daqui decorre que nem todos os movimentos corporais aparecem como ação (Livet, 2000), requerendo, para tal conversão, um ordenamento da motricidade, uma regulação da sua composição – um *ritmo*, afinal⁹³. É por isso que

⁹⁰ Desde as suas fundações que o pragmatismo, e daí, provavelmente, o sentido corriqueiro que lhe é atribuído (na linguagem comum, alguém pragmático é alguém realista e prático), confere importância crucial às consequências. Peirce (1905) chega mesmo a escrever que o significado de uma coisa é definido pela totalidade de consequências que gera.

⁹¹ Adverbial por duas razões: sendo o advérbio um qualificativo do verbo, ele remete, por um lado, para a ação, por outro, para o modo como a ação é realizada.

⁹² Chamamos a atenção para o facto de Simmel (2020) ter sido dos primeiros, na tradição sociológica, a enaltecer a centralidade da estética na formação dos laços sociais, fundamentando a pertinência da sua análise, não apenas no domínio artístico, mas como componente básico da vida social. Como afirma Davis (1973), de um lado, as formas estéticas, em Simmel, são um “fenómeno generativo” dentro da ordem social, e, de outro, os princípios de ordenação social são esteticamente generativos no seio da arte. A sua “Sociologia Formal” assenta precisamente nesta ideia de que a vida e as formas, a energia vital e os padrões que a formatam são contínuos entre si. Talvez por isso, de entre os clássicos, tenha sido aquele que mais se dedicou ao fenómeno artístico, desenvolvendo ensaios sobre Goethe, Rembrandt, Rodin e o expressionismo alemão. Subsidiários desta ideia, veja-se Levine (1977) e Maffesoli (1991), obras nas quais a dimensão estética é subjacente às sociabilidades e ao modo de se experienciar o comum. No entanto, como refere Tanner (2003), no que diz respeito aos estudos especificamente debruçados sobre a arte, foi a Antropologia (veja-se Layton, 1981), mais do que a Sociologia, que descobriu em Simmel um valioso interlocutor.

⁹³ Esta demarcação entre o que é ação e não é tem uma vantagem relativamente a Weber (2019). Como é sabido, para o sociólogo alemão, “ação social” é todo e qualquer comportamento *dirigido* a terceiros, definindo-se, por conseguinte, pelo sentido transmitido (justificando, assim, a empresa da sociologia

afirmamos que a experiência cuja compreensão almejamos, aquela que é artisticamente orientada durante a ação criativa, é menos uma questão de resultado final do que de aferição dessa qualidade orientadora. Não é possível cogitar a ação sem ter em conta que ela implica um *envolvimento modal* daquele que, transacionando com o ambiente, age.

Resta perceber por que facilita esta aceção de ação o acesso à experiência criativa dos artistas, missão cujo sucesso passa por lançar luz sobre a abertura e incompletude intrínsecas à ação (Ogien, 2013b), características que tornam possível admitir a criatividade como um ingrediente, mais ou menos presente consoante as situações, mas transversal à ação (Joas, 1996). Note-se que, uma vez que a ação é sequencial, adquirindo fisionomia à medida que se desdobra, não há possibilidade de decidir de avanço o fim da ação, não obstante os atores se colocarem e proporem objetivos a perseguir. As condições de inteligibilidade da ação são mutáveis e dependem desse mesmo desdobramento, pelo que a *reflexividade*, mais do que um atributo individual, localizado na consciência, ou mais do que uma ilusão que incumbe ao sociólogo desvelar, é antes uma propriedade capacitária *imane*nte à ação *em andamento* (Lemieux, 2018; Ogien, 2014a)⁹⁴. A reflexividade inscreve-se no hiato entre o que se faz e as consequências de o que se faz (as marcas deixadas no ambiente), entre as consequências do que se faz e os futuros possíveis, sendo justamente nesse *diferimento* (tempo em que a ação se atrasa), que a distância crítica relativamente à situação presente é possível (Colapietro, 2004, 2006)⁹⁵.

compreensiva). Ora, o gesto pragmático de recolocar o indivíduo no seu ambiente, ao que, mais importante ainda, acresce a conceção desse ambiente de um modo socio-naturalista (o ambiente depende da ação que, por sua vez, requer coordenação e a existência de um “outro generalizado” (Mead, 2015)), permite (i) alargar o leque de ações sociologicamente relevantes, e (ii) disponibilizar instrumentos analíticos para observar as ações que não são *ostensivamente* dirigidas a terceiros, sendo, contudo, sociais.

⁹⁴ Este é um ensinamento claramente colhido da obra de Garfinkel (1991), onde são expostos os principais princípios da etnometodologia, que, como se sabe, analisa os (etno)métodos localmente empregues pelos atores para a produção de um senso-comum partilhado e, com isso, darem sequência ao curso da ação conjunto. Um desses princípios é o da “reflexividade”, pensada pelo autor como *imane*nte à própria ação. Já Quéré e Terzi (2011), relendo Dewey, afirmam que na sua obra a criatividade do agir não é conquistada *face* ao estruturalismo, i. e., pensada no mesmo tabuleiro teórico, mas antes a partir da própria *serialidade* do comportamento.

⁹⁵ Do choque de diferentes temporalidades, da necessidade de elas se ajustarem, resulta a reflexividade. Se nos é permitida a digressão, a lógica é muito idêntica à que Miranda (2008) desenvolve para meditar acerca da matéria e da imagem. Segundo o autor, a imagem, antes de ser o produto acabado da mão humana, antes ainda, aliás, de ser o produto percetivo de um olhar sobre o mundo, é um atributo *imane*nte à própria matéria. Matéria e imagem não são, então, duas coisas *ontologicamente* distintas, já que a segunda resulta das *dobras* da primeira. Pense-se, p. ex., no lago que reflete uma árvore à sua superfície, dando desta uma imagem. Ou num corpo humano que sobre esse mesmo lago se debruça, vendo nele refletida uma imagem. Claro que neste caso ocorre uma diferença fundamental, pois aquele que é refletido *reconhece-se* na imagem refletida na água. O que nos leva a concluir que a especificidade do ser humano não é tanto o de *possuir* a faculdade da reflexividade, como a de se poder reconhecer nesse processo que fatalmente emerge dos outros e no meio ambiente. Em jogo está, destarte, o *envolvimento* na ação, que dá lugar a vários modelos de reflexividade.

Do facto de esse hiato temporal variar de ação para ação, pondo em prática diferentes modos de reflexividade ou formatos cognitivos (Conein & Thévenot, 1997; Thévenot, 2004, 2007b), deduz-se a natureza *amarrotada, múltipla, relativa e composicional* do tempo (Latour, 2012; Serres & Latour, 1995), que, com efeito, está longe de se esgotar na linearidade e univocidade da cronologia⁹⁶. E, como lembram Breviglieri e Stavo-Debaugé (1999), as ciências sociais em geral e a Sociologia, em particular habituaram-se a aceitar acriticamente o modelo cronológico. Oscilando entre a *consolidação do passado*, onde a ação é o produto de disposições anteriormente incorporadas e inconscientes, e a *consolidação do futuro*, onde a primazia é conferida ao esquema estratégico do plano e da deliberação, o debate mantém-se ancorado ao modelo cronológico e, mais ou menos acentuado, causal, negligenciando, porque unificando, a diversidade de temporalidades que concorrem num mesmo presente vivo⁹⁷.

Considerar a ação tal como foi pragmaticamente descrita, permite reconhecer a reflexividade, outorgando, por *princípio*, essa *possibilidade* aos atores, sem, todavia, derrapar para nenhum dos dois excursos referidos por Breviglieri, o *individualismo* e o *sociologismo*, uma vez que reenvia o *exercício* da mesma para o desdobramento temporal da ação, seu *locus* originário. Este gesto de reconhecimento da reflexividade é, como se sabe, imagem de marca das sociologias pragmáticas (Boltanski & Thévenot, 1999), pressuposto tantas vezes objeto de crítica por, presumivelmente, desposar uma antropologia capacitária demasiadamente exigente (Breviglieri, 2017)⁹⁸. Porém, há que ter presente que se trata de um *princípio*, mais do que de uma *verificação* empírica, configurando um gesto que, além de político, é teórico e heurístico-empírico (Gonzalez

⁹⁶ O tempo cronológico, como bem mostrou Elias (2007), é objetivado num conjunto de artefactos e dispositivos técnicos, tais como o calendário e o relógio. Esta obra constitui um marco na reflexão sociológica acerca do tempo, pois mostra que o tempo se pode revestir de *sentidos* dispares, sendo uma construção social. No entanto, o nosso argumento procura dar um passo pragmático para além do construtivismo, transferindo o ónus da variedade de sentidos atribuídos ao tempo para as temporalidades emergentes da própria ação e experienciadas pelos indivíduos.

⁹⁷ É por perfilharmos este entendimento experiencial, e não meramente cognitivo, do tempo que não podemos aceitar como inteiramente satisfatórios os recentes contributos advindos da área da Psicologia (Amabile & Pillemer, 2012; Sawyer, 2006), mas também da Sociologia (Galenson, 2007), defensores de uma conceção faseada do processo criativo: a preparação, a incubação, o *insight*, a verificação, a avaliação e a elaboração. Entendemos que este procedimento analítico de faseamento (i) separa e divide artificialmente a experiência e (ii) supõe um modelo único temporal, o cronológico.

⁹⁸ Este movimento é bem explícito, desde logo, na obra inaugural de Boltanski e Thévenot (1991), que rompem com a sociologia crítica e transitam para uma sociologia *da* crítica, onde os atores são dotados de capacidades reflexivas para argumentarem e justificarem as suas posições em controvérsias com vista ao bem-comum. Neste quadro, como bem no-lo mostraram Breviglieri (2013a, 2014, 2017) e Stavo-Debaugé (2012a, 2012b), nem sempre os atores são capazes de cumprir os requisitos desta antropologia capacitária, sendo as suas críticas certeiras. De resto, também Thévenot (2006, 2015b) reconhece mais tarde haver outros regimes de engajamento abaixo da publicidade e da argumentação, os quais, aliás, também envolvem formatos cognitivos, se bem que distintos.

& Kaufmann, 2012; Payet & Laforgue, 2008), já que o pesquisador *supõe* que os atores, mesmo aqueles que se encontram numa condição de vulnerabilidade, são dotados de capacidades reflexivas, conquanto se achem engajados na ação. Ou seja, no caso de essas capacidades não se verificarem na prática, não é tanto por os atores não as deterem, mas pelo próprio desenrolar da ação em que se encontram envolvidos. Trata-se então, sobretudo, de uma suposição das capacidades em *potência*, na medida em que elas se revelam nas ações, jamais se reduzindo às experiências passadas (Lemieux, 2011).

É que as sociologias pragmáticas, sem embargo terem uma concepção *endógena* da ação, enfeitando uma explicação causal da mesma e sublinhando a reflexividade dos atores em situação, distanciam-se de uma aproximação às capacidades de pendor individualista⁹⁹, na medida em que rejeitam a adoção de uma antropologia universalista segundo a qual as capacidades seriam potencialidades pré-sociais residentes na interioridade dos indivíduos. A criatividade artística não é uma *faculdade individual*, seja esta entendida como inata ou socialmente adquirida, universalmente distribuída ou propriedade de alguns poucos (reconduzindo-nos ao mito romântico da genialidade), mais do foro da espontaneidade e do inconsciente ou do racional e cognitivo. Por isso é que, sendo endógena, a abordagem pragmática à ação escapa ao individualismo, seja qual for a versão em que este se apresente – *mentalismo, psicologismo, subjetivismo* –, pois vê nas capacidades, e na criatividade artística em particular, uma propriedade do caráter serial das atividades concretas¹⁰⁰.

Atenta a natureza temporal e dinâmica da ação situada, a nossa abordagem assenta no princípio da *indeterminação relativa* (Lemieux, 2018): a previsibilidade e regularidade que, efetivamente, existem no *socius* não são absolutas. E, por maioria de razão, no que toca à criação artística, onde, como mencionam Genard e Cantelli (2008), não há um

⁹⁹ Tais como as de Boudon (2003, 2007), proponente do “individualismo metodológico”, que defende que a ação releva das “boas razões”, guiadas por critérios de racionalidade utilitária. Segundo o autor, mesmo a crença ou a moral seriam exclusivamente do foro da cognição, rematando para o campo da irracionalidade, bizarria ou excentricidade, como lembra Frère (2004), um vasto conjunto de ações (afetos domésticos, criação artística, impulsos religiosos, paixões, justiça ou a dádiva) que, a nosso ver, são tão dignas de escrutínio sociológico como qualquer outra.

¹⁰⁰ Esta ideia encontra uma discussão informada e esclarecedora promovida por Quéré (2011c) a respeito da obra de Mead, cujo entendimento da ação é por vezes, segundo o autor, lido equivocadamente como internalista. De acordo com Quéré, a “face interna da ação”, a que, de facto, Mead alude, não é individual nem precedente à ação, sendo, outrossim, transaccional, já que é o “começo do ato”, uma “atitude” (“*deed*”) pertencente à esfera comportamental, um posicionamento sub-pessoal para agir que nada deve à reflexão consciente. Na terminologia fenomenológica, seria algo como uma “intencionalidade corporal” (Merleau-Ponty, 1976), uma projeção do corpo nas coisas, conferência motora de significado, logo eminentemente transaccional. Interior e exterior, portanto, não diferem de natureza, constituindo antes duas faces da ação, a primeira das quais referente ao organismo, aos eventos neuronais no sistema nervoso central.

resultado previamente prescrito, jogando a imaginação e a intuição um papel capital. O que nos conduz à refutação do *sociologismo* (Heinich, 2004; Latour, 2012), por intermédio do qual o social é *substancializado*. Aderindo ao princípio pragmático *anti-essencialista*, segundo o qual a essência não precede a existência, caracterizando-se os fenómenos pelas suas manifestações empíricas (Lemieux, 2018), o foco recai sobre os modos como os seres (humanos e não-humanos) se *associam*¹⁰¹, sendo o social uma *propriedade emergente* (Frega, 2014) das formas como os indivíduos agem juntos (Ogien, 2015a). Corrêa (2014) sumariou bem esta transformação de perspectiva quando escreveu que se transitou “do problema *do* social para o social *como* problema”. O social, e os seus contornos e conteúdos, deixa de poder ser tomado por garantido, inviabilizando que dele se extraíam variáveis independentes e, assim, coartando o seu potencial explicativo. Em contrapartida, é precisamente o social que se torna merecedor de explicação, observando-se a precariedade, provisoriedade e contingência com que se *fazem, desfazem e refazem* as associações¹⁰².

Vendo o social como uma *essência*, mais ou menos estável, mutável ou reprodutiva, conflitual ou consensual, tornar-se-ia possível dele extrair um princípio explicativo que, independentemente do mais ou menos acentuado cunho determinista nele impresso, dá conta das ações que, assim, se veriam reduzidas ao resultado de um esquema operacional. Assim é em Bourdieu (1980, 2002) com o princípio do interesse no seio das relações de força que perpassam o “espaço social”, mas também em Elias (1994c), com as “configurações” de relações de interdependência¹⁰³. Ora, a natureza dos vínculos estabelecidos pelos atores é uma questão *empírica*, não sendo dado de fora nem

¹⁰¹ Latour (2012) vai ao ponto de sugerir uma “Associologia”, substituta da, aos seus olhos caduca, Sociologia tradicional.

¹⁰² Assim se justifica a rutura pragmática com a epistemologia *bourdiesiana*. Onde Bourdieu et al. (2005) postulam a rutura com o senso-comum, visto que os atores vivem debaixo de uma “*illusio*” que cabe ao sociólogo desmontar e desvelar, as sociologias pragmáticas convidam a levar seriamente os indivíduos. Ora, como defendemos, não há realidade profunda acessível ao sociólogo nem ilusão do senso-comum, visto que se reconhece a reflexividade nas ações ordinárias (Boltanski & Thévenot, 1991, 1999). No entanto, se a assimetria entre sociólogo e os seus públicos é questionada, isso não significa que haja um verdadeiro nivelamento das suas respetivas atividades (Frega, 2014). Porque, se é verdade que também o senso-comum é uma construção reflexiva, cabe ainda à Sociologia adicionar um nível de reflexividade, elaborando construções de segundo grau (Lemieux, 2018).

¹⁰³ Devemos, contudo, e à boleia de Corrêa (2020), ressaltar que tanto em Bourdieu como em Elias se dá um movimento de importância nuclear para a Sociologia, a saber, o de relevar a antecedência das relações relativamente aos termos relacionados, aí rompendo com a tradição estrutural-funcionalista que tende a sublinhar a coesão e unidade do social. Em Bourdieu, p. ex., as “posições sociais” são determinadas relacionalmente, e não por propriedades intrínsecas às mesmas. Apesar disso, o social é ainda substancializado, mesmo que como algo relacional. As sociologias pragmáticas, mantendo o foco nas relações, dão um passo mais, deixando em aberto a questão da natureza das relações, em vez de as subsumir a um princípio único de explicação.

irredutível a princípios explicativos únicos extraídos de quadros teóricos fechados (Corcuff, 2011).

A experiência criativa artística ver-se-ia, então, funcionalizada e subalternizada face a princípios sociais genéricos (Tanner, 2003), únicos ou múltiplos, mas externos, localizados a montante da arte, parando a análise sociológica ou quando o artista começa a trabalhar ou após o seu término, como escreve Rubio (2012), que é apologista de uma compreensão da experiência “por dentro”. E não deixa de ser curioso notar que, paradoxalmente, e sem prejuízo das suas diferenças, nas abordagens sociologistas a criação artística acaba por ser individualizada, mesmo que de um modo oposto às abordagens subjetivistas. Porque tornando a criatividade, enquanto modo de agir, o resultado de fatores sociais externos, ela torna-se um *recurso* para usar estrategicamente ou um *capital* socialmente reconhecido distintivo, acumulado ou investido, seja ele empregue para resistir ao poder ou para o exercer. Em todo o caso, trata-se de um atributo individual, pois que socialmente interiorizado. Novamente: decerto que a criatividade artística pode, situacionalmente, servir de recurso, capital, instrumento ou símbolo de distinção, em todo o caso, somente mediante a compreensão da especificidade da experiência que lhe está na base é que podemos perceber o *porquê* e o *como* de a arte poder servir de maneiras díspares e para fins que lhe são, à primeira vista, alheios.

O vocabulário da interiorização-exteriorização não é compatível com um empreendimento pragmático, que, como advogámos, subscreve uma visão transaccional da realidade, logo, sem costuras. Ao invés, a tónica é colocada na realidade em *processo de se fazer* (Hennion, 2015; James, 1977), transpondo para o nosso caso, na criação artística enquanto modo de realização concreto e na espessura fenomenológica que lhe é própria (Romano, 2011; Stavo-Debaugé, 2021), sendo aí que o social pode ser apreendido *emergindo*, não sob uma forma e vias indiscriminadas, mas especificamente artísticas. Pelo que, advoga Menger (2022), a articulação analítica sociológica ganhará em ter em conta os aspetos peculiares da criação artística, tais como a incompletude, o carácter problemático da definição da conclusão da obra, a ligação da intensidade com o significado, do controlo com o acaso, a expressividade¹⁰⁴ ou as múltiplas temporalidades que nela se acham entrelaçadas (Menger, 2022).

¹⁰⁴ Parsons (1964) e Parsons e White (2016) viram desde cedo na arte uma “ação social” de simbolismo expressivo, mesmo que a reduzindo a um contrapeso funcional face à preponderância do cognitivo e racional nas sociedades modernas. Os artistas, sob esta ótica, seriam especializados na cultura expressiva, subsistema do sistema cultural, mais vasto, por contraposição aos cientistas, especializados na cultura

Revisitando o jargão de Heinich (2004), diríamos que a nossa pesquisa segue, já não o lema da “arte e sociedade”, tampouco o da “arte *na* sociedade”, mas sim o da “arte *como* sociedade”¹⁰⁵, i. e., onde uma e outra são vistas como co-produzindo-se, sendo o propósito sociológico, mais do que revelar fatores sociais ocultos que externamente influenciariam a arte, ver como é que a arte faz coisas com os indivíduos (de la Fuente, 2010). Pretendemos, pois, contribuir para, se não debelar, propósito demasiadamente auspicioso, pelo menos alertar para a carência de bibliografia em torno da criação artística e fundamentar a importância de se a tomar por objeto de estudo.

Da aceção de ação aqui perfilhada, segue-se uma consciencialização aguda do caráter *situado* da ação. Porque, como lembra Cefai (2009), das estruturas – simbólicas e sociais –, dos seus elementos e da sua coerência, o olhar passa agora a repousar sobre as ações *fazedoras* de sentido nos seus contextos específicos. Porque, então, e ainda segundo o autor, já não chega estar atento às representações, aos discursos, às narrativas, sendo necessário relativizá-los e integrá-los nas situações práticas onde surgem. Porque as experiências artísticas não são o espelho, mais ou menos distorcido, de uma realidade mais fundamental, mas o próprio social a fazer-se. É exatamente isso que DeNora (2003) mostra relativamente à música, sublinhando as suas propriedades ativas na ação dos atores, mas também nas suas emoções e cognição. Ainda porque a cultura deixa de ser um repositório ou repertório, por mais multifacetado que sejam, de crenças e significados garantidos e partilhados, sendo antes o resultado da coordenação do curso da ação. Por todas estas razões, um olhar pragmático retém as situações como sua *unidade de análise* matricial (Burke, 2000; Conein & Jacopin, 1994; Quéré & Schoch, 1998), na medida em que é esse o lugar onde é possível reter o presente vivo da ação em andamento (Breviglieri & Stavo-Debaugé, 1999)¹⁰⁶.

O conceito de *situação* merece algumas palavras, pois a intuição leva-nos a crer que ela é um *recinto* espacial euclidiano e um *intervalo* temporal cronológico, conceção que, de um ponto de vista pragmático, é equívoca (Mol & Law, 1994). Relevar a situação

cognitiva. Curiosamente, este aporte que avaliza o estudo das especificidades da arte, como bem sinaliza Tanner (2003), raramente foi repescado pela Sociologia das Artes.

¹⁰⁵ Esta ideia da arte como processo através do qual a socialidade emerge encontra, curiosamente, eco na admirável intuição presente na obra tardia de Durkheim, *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. Aí, e seguimos a leitura que Rawls (1996), etnometodóloga, faz da obra, o autor afirma que o “facto” religioso, antes ainda de desempenhar uma função enquanto parte de um todo, constitui o próprio fundamento da socialidade. E vai mais longe, convocando o conceito de “efervescência” para compreender o estabelecimento dos laços sociais, abrindo para a dimensão das ressonâncias afetivas e corporais.

¹⁰⁶ Um dos raros estudos que se propõe a estudar a arte, no caso a música orquestral, no processo de se fazer é o de Ravet (2010). O que leva o autor, tal como sugerimos neste estudo, a assumir que criação e receção são dimensões indissociáveis no intento de compreender o fenómeno artístico.

não implica simplesmente afirmar que *não há ação sem lugar e duração*. O que é verdade, de resto. Mas o passo decisivo consiste em resistir a pensar esse lugar e essa duração como *repositórios externos* onde a ação decorre (Conein, 1992; Joseph, 1982). O espaço, como defendem Genard (2016) e Pattaroni (2016), deve ser fenomenologicamente concebido, consistindo, antes de tudo, numa experiência estética composta de “afetos espaciais”. A situação não é, portanto, um contexto, um recinto ao qual a ação se *conformaria* (Zask, 2008)¹⁰⁷. A *indissociabilidade da ação e da situação (situ-ação)* vai além da constatação do caráter *inevitavelmente* localizado da primeira, requerendo um modo de pensar mais orgânico e transacional (Dewey, 1958; Quéré & Schoch, 1998).

Para tal, devemos pressupor que a situação não é *dada*, mas *feita* pela própria ação, e vice-versa¹⁰⁸. E se é realizada pela ação, comporta, como escrevemos, temporalidades múltiplas, mas também modos de espacialização vários, o que significa que a atenção à situação ultrapassa as condições *imediatas* da atividade em curso, incluindo os horizontes temporais e as memórias (Blokker, 2011; Dodier & Barbot, 2017), mas também outros lugares convocados por *dispositivos* e *artefactos* diversos¹⁰⁹. E se a situação exige um envolvimento na sequência da ação, então ela não pode deixar de conter, desde o começo, um *tónus afetivo* (Fuchs, 2007)¹¹⁰. A situação não é um espaço abstrato, mas um *meio ambiente* que, na medida em que se age, adquiriu *sentido*, mesmo que ao nível da motricidade corporal e da pré-reflexividade. É de um só jato que a resposta aos estímulos ambientais se torna ação e o entorno se faz situação, pelo que a situação configura uma ecologia. Dewey (1968) já havia sinalizado o quão nevrálgica é a dimensão afetiva quando escreve que *uma* situação é um “todo qualitativo”, convidando-nos a pensá-la, não apenas, nem sobretudo, como espaço *extensivo*, mas como lugar *intensivo*, dotado de

¹⁰⁷ Lave e Wenger (1991) sugerem a distinção de duas facetas da situação: por um lado a “arena”, que aponta para o ambiente espacial objetivo, sublinhando a situação como dada, por outro lado, o “cenário”, que é o ambiente alterado pela ação, representando a situação como produto da atividade. Embora reconheçamos a importância da sugestão, na medida em que admite a indissociabilidade da situação e da ação, parece-nos redutor dividir a ação em dois registros diferentes, conforme ela seja determinada pela situação (enquanto arena) ou modificadora da mesma (enquanto cenário). Preferimos a ideia pragmática de que a experiência acopla a atividade e a passividade, pois consideramo-la mais orgânica e integrada.

¹⁰⁸ Aqui afastamo-nos de uma das primeiras referências do conceito de situação na Sociologia, justamente a de Parsons (1964), uma vez que este a concebe como sendo objetivamente dada.

¹⁰⁹ A este título leiam-se Law (2002) e Mol e Law (1994), que, partindo da ideia de que o espaço nunca é neutro, sendo antes *performado* (“*enacted*”) pelos objetos, propõem uma abordagem *topológica* ao espaço composta por três modos de espacialização: (i) o espaço *euclidiano*, anterior e externo aos corpos e objetos, determinado pelas coordenadas dos seus movimentos, (ii) o espaço *reticular*, definido pela sintaxe de relações que os vários elementos mantêm, e (iii) o espaço *fluido*, onde há transformações das relações sem quebra das formas.

¹¹⁰ A este respeito, consultem-se os trabalhos de Breviglieri (2023) e Thibaud (2015) que, num registo pragmático, conferem a importância das atmosferas, ou ambiências, no curso da ação.

volume experiencial (Piette, 2017)¹¹¹. A relativa consistência das situações depende da qualidade que as individualiza e, assim, lhes arrola unidade (Gronda, 2015).

Para que possam agir conjuntamente, os atores precisam de definir, por mais tenuemente que seja, o que está a acontecer (Cefai & Gardella, 2012; Ogien, 2014a). Ora, como demonstra Goffman (1983), a situação é justamente a *membrana* que recorta um fragmento da realidade social, operando como um filtro que seleciona o que é relevante e pertinente para a ação em curso. Não sendo absolutamente redutíveis ao *hic et nunc*, há algo das situações que pré-existe aos encontros e perdura após o seu término, disponibilizando critérios impessoais para que os atores, assim os conheçam e saibam manejá-los, organizem a sua experiência e a apreensão imediata do meio ambiente¹¹². No curso da ação concreto participam convenções, gramáticas, dispositivos, formatos típicos, pelo que o social não é reinventado do zero a cada encontro (Cefai, 2001)¹¹³. Pode, pois, a experiência criativa artística expandir-se para além dos espaços em que as atividades artísticas são efetivamente realizadas, tal como, inversamente, podem nesses espaços penetrar outras experiências que não a artística. No limite, como se verificará na discussão dos dados, a experiência pode configurar um *arquipelago*, sem que por isso se dissolva.

¹¹¹ Neste ponto, afastamo-nos da conceção de situação preconizado por Latour (2012) e a sua teoria ator-rede. A situação, conforme a apresentamos, remete para a metáfora *esférica* (Sloterdijk, 2011), ou *atmosférica* (Gil, 2020), enquanto Latour, partindo de uma ontologia achatada, como acertadamente identificou Vandenbergue (2006), vê na situação um espaço plano, mais próximo da metáfora *cartográfica*. Consequentemente, lembram-no-lo Lee e Brown (1994), a situação reduz-se a um conjunto de pontos heterogêneos, mas zero-dimensionais, despojados de conteúdo, que entretêm continuamente entre si testes de força, escapando à análise a dimensão experiencial e vivida dos seres.

¹¹² A obra de Goffman, *Frame Analysis* (1974), contém subsídios profundos e valiosos para as sociologias pragmáticas, de entre as quais a ideia de que os acordos negociados a respeito de o que está a acontecer não provêm da racionalidade instrumental e individual. No entanto, quando propõe a existência de dois géneros de quadros organizadores da experiência (o primário e o secundário), Goffman cinge-se à dimensão da atribuição de sentido simbólico, negligenciando a relevância da sintonização afetiva entre os atores e atmosférica com o ambiente. A mesma crítica pode, de resto, ser assacada à etnometodologia, que, afirmam Quéré e Terzi (2011), se mantém *sociocêntrica*, i. e., focada nos entendimentos do senso-comum, assim negligenciando as formas de raciocinar não-discursivas, corporais, estéticas que, também elas, participam na produção situada da ordem.

¹¹³ Diferentemente da teoria ator-rede e da etnometodologia, que não contemplam os recursos *imediatamente* externos à situação, caindo, como alerta Frère (2004), num descritivismo estrito. Consequentemente, como escreve Thévenot (1990), a proposta fundada por Garfinkel atenta apenas nos acordos fugazes entre os atores em copresença, sendo assim a ordem obtida instável e local, sujeita a perpétua renegociação, como se nada ligasse os indivíduos a montante das situações concretas. O modelo de Thévenot, como veremos, permite abranger acordos mais gerais ou mais locais, mais estáveis ou instáveis.

2.1.4.2 Engajamento, coordenação e gramáticas: da composição e da comunicação

Na esteira de quanto afirmámos acerca da ação situada, Thévenot (2006) propõe o modelo dos “regimes de engajamento”¹¹⁴, cuja ferramentas analíticas permitem não apenas operacionalizar o entendimento do *socius* que temos vindo a apresentar, mas também sublinhar outras dimensões da ação que nos parecem sociologicamente essenciais, a saber (i) a *heterogeneidade, pluralismo e dinâmica* internos à ação¹¹⁵, e (ii) o imperativo da *coordenação*¹¹⁶.

O *engajamento* capta adequadamente a ideia de que a ação implica um envolvimento da parte dos atores, sendo, portanto, inexoravelmente modal. Cada um dos regimes de seguida apresentados procuram, modelizando-os, conferir inteligibilidade a esses diferentes modos de se envolver na ação. Ora, o engajamento, independentemente dos modos que assuma, abre para três dimensões que coexistem, sendo indissociáveis em todo e qualquer curso da ação: (i) a coordenação com o *meio ambiente*, (ii) a coordenação com os *outros*, e, finalmente, (iii) a coordenação *consigo* mesmo (Thévenot, 2006, 2007b, 2015b, 2019a)¹¹⁷. Os seres humanos são, pois, *seres coordenativos*, e não unidades

¹¹⁴ O modelo proposto consiste numa organização em segundo grau de reflexividade das atividades ordinárias já de si organizadas, diferindo, pois, em estatuto e funcionamento analíticos, p. ex. da teoria sociológica de Bourdieu et al. (2005). O objetivo do modelo dos regimes de engajamento não é o de funcionar como uma *lente* capaz de desvelar a verdadeira e profunda realidade social, mas o de conferir inteligibilidade sobre o modo como os indivíduos, nas suas atividades diárias, coordenam conjuntamente o curso das suas ações. Como mencionam Breviglieri e Stavo-Debaugé (1999), esta é a vantagem de não se observar a realidade equipados de uma ontologia e antropologia *finitas*, as quais (i) mapeariam antecipadamente as entidades relevantes que povoam o mundo, e (ii) especificariam à partida o que os atores fazem ou são. A regra, nas sociologias pragmáticas, é a das *geometrias variáveis*, incitando, mais do que a um uso instrumental e engavetado do modelo, a uma permanente “vai-e-vem” com a empírea, de modo a ir reelaborando os conceitos. Assim, por outro lado, afastamo-nos igualmente das recomendações de Latour (2012), cético que é de toda e qualquer categorização científica, procedimento inerente ao ato de modelizar.

¹¹⁵ Este passo, bem sublinhado, para além de Thévenot, por Dodier e Stavrianakis (2020) e Lemieux (2018), é essencial para se compreender o que distingue as sociologias pragmáticas e o pensamento de Lahire (2002), autor que também se dedica a pensar a pluralidade. Enquanto neste último são os contextos e, conseqüentemente, cada ator (a sua posição social, a sua trajetória, as suas disposições) que são plurais, naquelas é a própria ação que é, em si mesma, plural, ponto de vista que só é possível adotar quando se tem uma conceção temporal, dinâmica e situada da ação.

¹¹⁶ Thévenot acolhe a definição pragmatista de experiência, mormente a desenvolvida por Dewey, porém pensa que o raciocínio do autor relativo às transações entre organismo e meio ambiente permanecem muito estreitos, na medida em que são pensadas em termos instrumentais. Pelo que propõe um modelo que pluraliza esses modos de transacionar e depender do ambiente. Se é esta, a de que carece de alargamento conceptual, uma leitura fiel ao espírito da obra de Dewey é uma questão discutível, havendo autores, tais como Quéré (2013), que discordam da avaliação de Thévenot. Não nos pronunciamos a este respeito, limitando-nos a registar que o modelo dos regimes de engajamento é, em todo o caso, um avanço na operacionalização sociológica e empírica do entendimento pragmatista de experiência.

¹¹⁷ Justamente por esta razão, afirma Hansen (2023) que a obra de Thévenot consubstancia uma teoria da ação, bem como da *identidade pessoal*, proposição com a qual concordamos. Aliás, a inspiração pragmatista é óbvia, quando nos lembramos que a experiência comporta sempre, e simultaneamente, uma face objetiva, que remete para o ambiente, e outra subjetiva, para o si próprio dos indivíduos. Mesmo que não adiramos

atómicas, como preconiza a teoria da escolha racional, nem tampouco seres socialmente *dopados*, seguidores acrílicos das normas coletivas. Colocar o acento tônico na *co*-ordenação é deslocar a atenção para *o caráter coletivo, contínuo, prático, problemático e incerto das ações* por intermédio das quais se faz, desfaz e refaz o social, articulando um senso de realidade e um senso de bem, que, assim sendo, não pode ser tomado por garantido¹¹⁸. O fio a seguir é o da constituição de “comunalidades no plural” e de “personalidades compósitas” (Thévenot, 2015b), uma vez que o *comum*, sem o qual não há *socius*, não é uma questão de fechamento e de partilha, mas, antes de tudo, de *juntamento* e de *sociabilidade* (Laval, 2016; Stavo-Debauge, 2009), podendo assumir *geometrias variáveis*¹¹⁹.

O comum não advém, portanto, da interiorização ou incorporação, mas da ação situada, já que os regimes de engajamento, colocados sob o signo da exigência de coordenação, configuram diferentes maneiras de *passar* da ação individual para a ação comum, requerendo que os atores *ajustem* o seu nível de envolvimento com vista a limitar as incertezas e a apaziguar as inquietudes que possam surgir, instaurando uma certa harmonização no curso da ação. A coordenação é, portanto, atravessada por dois imperativos, como são (i) o da *comunicação*, entendida, em coerência com a sua raiz etimológica, como *pôr-em-comum*¹²⁰, e (ii) o da *composição* da diferença e do plural. Um e outro são indissociáveis: o comum faz-se *na* e *pela* preservação e expressão da diferença, tal como a pluralidade só subsiste quando tem por referência a comunicabilidade – *comum no plural* (Thévenot, 2014). No fundo, o comum constitui uma certa “paisagem de diversidade”, não um bloco homogêneo (Pattaroni, 2016), sendo a variedade de perspectivas que torna possível o *socius*, e não o inverso (Bidet et al., 2013; Joas, 1983).

ao léxico da “identidade”, este ponto da coordenação consigo mesmo será densificado adiante na reflexão acerca das modalidades de *subjetivação*. Aliás, também Joas (2008) sublinha que não basta estudar as dinâmicas da experiência, sendo identicamente necessário perceber as suas “articulações”: articulação com as experiências dos outros num quadro de inteligibilidade minimamente comum e articulação com as suas próprias experiências passadas no quadro de uma subjetividade minimamente estável.

¹¹⁸ Esta é a diferença essencial entre os regimes de engajamento e as “lógicas da ação” sugeridas por Dubet (2014), em virtude de nestas estarem pressupostos sistemas sociais, mesmo que múltiplos e/ou mutáveis.

¹¹⁹ Por isso é que Thévenot prefere o termo “comunalidade” ao de “comunidade”, que, marcado pela tradição funcionalista, remete para uma unidade consistente e homogênea. Ao invés, a comunalidade implica a pluralidade e a diferença, por um lado, e, por outro, sublinha o caráter emergente e experimental do comum, no lugar de o supor, assim superando a dicotomia individual-coletivo (Stavo-Debauge, 2009).

¹²⁰ Joas (2010), na senda de Dewey e sobretudo de Mead, e contra a teoria da ação comunicacional de Habermas (1985), lembra que é necessário alargar o âmbito da comunicação humana para lá da argumentação racional e da justificação.

Uma vez que, como vimos advogando, nem o ambiente nem os seres devem ser pressupostos, sendo antes faces da transação desenrolada na experiência, segue-se que este processo de ajuste e reajuste passa por um “investimento de forma” (Thévenot, 1984) que, selecionando o que numa dada situação é importante e qualificando os seres presentes, oferece uma *garantia* de continuidade do curso da ação¹²¹. Ocorre então uma preparação e formatação dos seres, coisas e lugares que orientam os modos como são situacionalmente tratados e como os indivíduos com eles se envolvem. As formas são saliências em torno das quais os atores desenrolam a ação, e isso a três níveis distintos, mas conectados: (i) a um nível *prático*, permitindo a coordenação, (ii) a um nível *cognitivo*, providenciando informação, e (iii) a um nível *normativo*, possibilitando a avaliação e o julgamento (Thévenot, 2006)¹²².

Tais investimentos com o propósito de pôr em comum e compor fazem-se, porém, à custa do que não é significativo para o curso da ação presente, exigindo da parte dos atores um *sacrifício* de outras possibilidades, tanto no seio de um mesmo regime como entre regimes diferentes¹²³. E é somente porque estas possibilidades sacrificadas, colocadas de parte no curso da ação, se mantêm presentes para os indivíduos, que estes são capazes de transitar e navegar entre os vários regimes de engajamento, mas também de compor o comum no plural¹²⁴. A *dúvida* (o que poderia ser) e a *certeza* (o que é), o

¹²¹ *Gage* (da palavra *engagement*, em francês) significa *penhor*. O penhorado define-se pela existência de um horizonte de *promessa*: penhora-se na eventualidade da promessa ser incumprida. Esta é uma dimensão fulcral do conceito de engajamento. Por um lado, pois tem implícita a ideia de sacrifício na coordenação da ação (a garantia de continuidade tem um preço a pagar, justamente por isso sendo o efeito de um *investimento*), por outro, porque abrindo para o horizonte da promessa (a de que o curso da ação não ruirá), projeta irremediavelmente a ação no *tempo*.

¹²² Aqui deparamo-nos com uma diferença de fundo entre a sociologia dos regimes de engajamento e a teoria ator-rede. Se, como recentemente escreveu Thévenot (2022), a primeira reserva lugar para pensar a pluralidade da normatividade e da moral inerentes à ação, uma vez que cada regime dá lugar a um compromisso com um certo *bem*, já para os seguidores da segunda a realidade reduz-se a um feixe de testes de *força* unidimensionais que acaba por perder os matizes da valoração e dos relacionamentos. Para Thévenot, comenta Gardella (2006), e nós concordamos, não há ação sem (a possibilidade de) julgamento (corporal e cognitivo) da ação. Em maior ou menor grau e segundo formatos díspares a ação é sempre assombrada pelo questionamento quanto à sua adequabilidade. Ou, como escreve Ogien (2015b), agir já é pensar. É por isso que a obra de Thévenot se insere claramente numa sociologia política e moral.

¹²³ Esta é a diferença entre os investimentos de forma e os “quadros da interação” de Goffman (1974), por mais análogos que os conceitos possam parecer. É verdade que, como bem aponta Dodier (1998), os investimentos de forma, tal como os quadros, são administrados pelos atores na sua pluralidade, contribuindo para a definição da situação e para a organização da experiência. No entanto, em Thévenot, diferentemente de Goffman, o investimento implica um *sacrifício* de outros modos de coordenação e envolvimento na ação, de onde a centralidade da dúvida e a possibilidade de *navegar* entre regimes de engajamento vários.

¹²⁴ Como escreve Piette (1992), por mais automatizada e económica que seja a percepção do mundo em redor, aquilo que aí é colocado entre parenteses, e que é o pano de fundo heterogêneo do que é percebido com nitidez, não é completamente rasurado nem excluído, podendo, em certos momentos, ser convocado e alterar a natureza da ação.

custo e o ganho, a desconfiança e a tranquilidade andam de mãos dadas no curso da ação, sendo, conseqüentemente, pensadas de maneira integrada¹²⁵: a dúvida advém da possibilidade prática de fazer de modo diferente e, inversamente, a garantia é obtida mediante o sacrifício de outras vias possíveis da ação¹²⁶. Pensar o curso da ação à luz da coordenação permite observar o engajamento na sua bidimensionalidade: por um lado, os indivíduos mantêm os “olhos fechados” nos momentos em que a ação não enfrenta resistências nem disfunções, tomando o seu curso por garantido num “regime de confiança” (Ogien & Quéré, 2006), por outro lado, sendo um exercício situado e, como tal, exposto a contingências inexcedíveis e imponderáveis, quando surge uma disrupção ou tensão, “abrem os olhos”, entrando num “regime de investigação” (Ogien & Quéré, 2006), de onde a possibilidade das operações críticas e da revisão da conduta, envidando esforços coordenativos para restaurar a fluidez.

Thévenot (2006) sugere, então, três regimes de engajamento, a cada um dos quais correspondem diferentes espacialidades e temporalidades, bens valorizados¹²⁷, capacidades (ou poderes) de coordenação, meios ambientes apropriados de que se é dependente, modos de se relacionar e mutualizar com o outro, formatos de informação e avaliação, modelos de prova e personalidades¹²⁸. Mais tardiamente, o próprio Thévenot (2014, 2015b) aperfeiçoou o seu modelo atribuindo a cada um dos regimes uma *gramática* específica, i. e., um conjunto de fundações e regras que, estando ancoradas tanto nas ações dos indivíduos como em suportes externos, definem as ações possíveis e que os atores *tendem* a respeitar nas situações por que atravessam, consistindo assim num fator de coordenação do curso da ação¹²⁹. Todavia, estas regras, pese embora a sua infração contenha sanções associadas, não *determinam* a ação, conjugando a *regularidade*

¹²⁵ Contrariamente a Boltanski (2013), cujo aparelho teórico separa analiticamente os registos da “crítica” e da “confirmação”.

¹²⁶ Estamos longe, pois, da dúvida metódica *cartesiana*, considerada como um meio para a formação de *ideias* claras e distintas sobre a *verdade* do mundo. A dúvida, de uma perspectiva pragmática, inspirada no “falibilismo” de Peirce (1992) e nos desenvolvimentos subsequentes de Wittgenstein (2012), têm uma raiz *prática*, tendo por critério, não tanto a verdade, mas o prosseguimento da ação, daí a sua *revisibilidade*.

¹²⁷ Este modelo, deixando em aberto e pluralizando os bens valorizados e perseguidos pelos indivíduos nas situações concretas, permite superar a antinomia entre, de um lado, o *utilitarismo*, defendido pela teoria da escolha racional, onde a ação resulta do interesse caracterizado pela obtenção do maior proveito individual possível com a menor afetação de recursos, e de outro, o normativismo, à luz do qual a ação resulta da adesão a valores e normas partilhados. De acordo com o modelo aqui seguido, a ação, sendo endogenamente heterogênea e plural, pode ser uma coisa *e* outra (e ainda outras).

¹²⁸ A reflexão acerca das personalidades terá lugar mais à frente aquando da discussão a respeito das modalidades de subjetivação.

¹²⁹ A noção de “gramática” encontra-se próxima dos “vocabulários de motivos” trabalhado por Mills (1940), que longe de serem a expressão do livre-arbítrio dos atores, consistem em géneros de justificação disponíveis que formam um chão comum e permitem adotar a conduta apropriada à situação.

e a *criatividade*, já que a sua vigência, estando eminentemente ligada à ação, logo aos seus usos concretos e específicos, é relativamente contingente e potencialmente problemática (Lemieux, 2018; Ogien, 2015b)¹³⁰. Como escreve Hansen (2023), as gramáticas descrevem os diferentes modos que os indivíduos seguem para expressar os seus assuntos e preocupações, *colocando-as numa voz* que permita (i) a relação com os outros (princípio da comunicação) e (ii) o arranjo de diferentes vozes (princípio da composição), assim participando na construção das comunalidades no plural¹³¹.

O *regime de justificação* dá sequência à sua obra conjunta com Boltanski, *De La Justification* (1991), acerca das “ordens de grandeza”. Aí os autores mostram que os indivíduos são competentes para criticar e se envolverem em disputas cuja resolução passa pela convocação de uma pluralidade de princípios de justificação e argumentação. A robustez e legitimidade das críticas proferidas situacionalmente decorre da sua capacidade para se *des-singularizarem* com vista à defesa e obtenção do *bem-comum*, do *justo*, o qual é, porém, plural¹³². Adentramos no núcleo da *gramática das ordens de grandeza plurais*, segundo a qual, neste regime, a comunicação requer uma transformação dos assuntos que os faça *ascender em generalidade*, i. e., que os qualifique em função do bem-comum, da mesma maneira que a composição do comum requer que dos indivíduos que tenham em conta a diversidade de ordens de grandeza capazes de mitigar as tensões e promover o compromisso. Assim, os autores propõem o conceito de “*cités*”, cada qual referindo um *mundo* constituído por uma ontologia própria, apontando para uma

¹³⁰ Do mesmo modo que um escritor, trabalhando com uma gramática à qual, mesmo que lhe infligindo modificações, não pode escapar, não é determinado por ela na sua atividade literária. Para um aprofundamento da noção de gramática, leia-se Kaufmann (2012), que afirma que ela consiste, não em “regras regulativas”, que pressuporiam uma atividade estável e imutável e conteriam uma carga acima de tudo prescritiva e constrangedora, mas em “regras constitutivas”, mais próximas à ideia de regras de um jogo em permanente mutação, mais do que prescrevendo, sendo responsável por definir a situação, tendo, pois, um cunho sobretudo operativo. Este é a maneira encontrada pela autora de pragmatizar as regras e, assim, poder pensá-las no quadro analítico situacionista das sociologias pragmáticas.

¹³¹ É por isso que as sociologias pragmáticas, ilação devidamente extraída por Dodier (1993b), se situa entre a *etnometodologia*, que, cingindo-se às situações concretas onde um entendimento mútuo mínimo é conseguido, não contempla o grau de rigidez da ação, e o *culturalismo*, que perde a complexidade da ação sobrestimando os sistemas sociais. Com recurso ao modelo de Thévenot, e respetivas gramáticas, torna-se possível compreender as *oscilações* entre a rigidez e a complexidade, escapando tanto do *relativismo*, uma vez que as regras, mesmo atualizando-se nas situações, são-lhe irredutíveis, pelo que estas não são refeitas *ex nihilo* a todo o instante, mas também do *universalismo* que defende a existência de convenções de coordenação partilhadas por todos os seres humanos, perspectiva que tem por proponentes, p. ex., Habermas (1985) e Rawls (1999). Mesmo Quéré e Terzi (2011), proponentes de uma sociologia pragmática mais aproximada da etnometodologia, reconhecem que as relações sociais não são apenas o resultado do trabalho realizado pelos atores na interação, sendo igualmente um estado preexistente que formata e constitui um recurso situacional, embora não determine a ação.

¹³² Na senda da filosofia política de Walzer (1983), que, criticando Rawls (1999), defende a existência de uma diversidade de esferas de justiça coexistentes numa mesma sociedade e numa mesma época histórica.

conceção específica de natureza humana e de ordem normativa legítima e justa, composta por princípios e critérios de justificação que permitem estabelecer relações de *equivalência* (“princípio da humanidade comum”) e, por conseguinte, *hierarquizar* (“princípio da ordenação”), por dispositivos de qualificação dos seres em função da sua “grandeza” por referência a certos valores¹³³. As “*cités*”, note-se, distinguem-se, mas não se excluem, sucedendo enfrentarem-se em não raras ocasiões particulares, dando lugar a momentos de disputa¹³⁴.

Ora, a conceptualização do modelo das “ordens de grandeza”, como é fácil constatar, tem por pré-requisito a presença efetiva de mais de um indivíduo, uma vez que se concentra nos momentos em que o curso da ação é *interrompido*, gerando trocas argumentativas. Recolocadas no quadro dos regimes de engajamento, posteriormente desenvolvido a solo por Thévenot (2006), onde a coordenação não se reduz ao acordo com o outro, abrangendo as dependências mantidas com o meio ambiente e a relação do indivíduo consigo mesmo, essas “ordens de grandeza” e respetivos momentos de contenda configuram apenas uma face do regime de justificação, aquele, precisamente, em que os atores têm os “olhos abertos”, duvidando da realidade e da justeza da conduta dos outros – ou até da sua própria – e criticando-as, sendo portanto necessário incluir a outra face, quando os atores tomam a realidade por garantida (Breviglieri & Stavo-

¹³³ A caracterização de cada uma das “*cités*” é sobejamente conhecida. Apresentamo-las, todavia, nos seus traços gerais. A (i) “*cité inspirada*” tem por humanidade comum a inquietude da criação, o amor e a paixão, por relação elementar a inspiração, onde o “grande” é o insólito, o indizível, e o “pequeno” a rotinização do hábito, a reprodução, sendo o seu formato de informação eminentemente emocional. A (ii) “*doméstica*” atende à naturalidade do hábito humano, é marcada por relações assentes na confiança, sendo “grande” aquele que ocupa uma posição hierárquica distinta, merecedor de estima pessoal e respeito, e “pequeno” aquele que é indelicado, pouco considerador, sendo o formato de informação o oral e exemplar. Já a (iii) “*cité da opinião (ou renome)*” tem por natureza humana de base o desejo de se ser reconhecido e o impulso do amor-próprio, sendo o seu formato relacional baseado na persuasão e no reconhecimento, onde o “grande” se afere pela sua celebridade, renome ou fama, e, em contrapartida, o “pequeno” pela banalização e anonimato, já o formato de informação relevante é o semiótico e da visibilidade. A (iv) “*cívica*” constitui-se em torno da aspiração aos direitos cívicos, políticos e de participação, dando azo a relações de representação e solidariedade, sendo “grande” aquele que é representativo, unitário, oficial, e “pequeno” o que é individual, isolado, dividido, uma vez que o seu formato de informação é o formal-oficial. A (v) “*industrial*” acentua a veia energética e de trabalho do ser humano, alimentando vínculos funcionais, sendo “grande” o funcional, eficaz e produtivo, e “pequeno” o improdutivo, amador, aleatório, visto que o formato de informação é a mensurabilidade e a estatística. E ainda a (vi) “*mercantil*”, onde vigora o interesse, o egoísmo, o desejo e amor pelas coisas, marcado por relações de competição e troca, sendo o “grande” medido pelo preço, pela riqueza e desejabilidade, e o “pequeno” pela desvalorização monetária e pobreza, sendo o formato de informação o monetário. A que se viria acrescentar, mais recentemente, a (vii) “*cité de projetos*” (Boltanski & Chiapello, 1999), estribada no desejo humano de se ligar em rede, cuja relação elementar é, passe a redundância, a conexão, sendo “grande” aquele que é móvel, flexível, engajado, polivalente, e “pequeno” o rígido, fechado, imóvel e enraizado, assente num formato de informação onde o número e a complexidade das relações é que é relevante.

¹³⁴ Como escrevem Boltanski e Thévenot (1999), as críticas vocalizadas podem (i) residir no interior de uma mesma *cité* ou (ii) servir-se do arsenal axiológico de uma para denunciar outra.

Debauge, 1999; Hansen, 2023). Noutras palavras, no regime de justificação a *justificação*, emergente em momentos de disputa e controvérsia, forma par com a *incontestação* (ou aceitação) em vigor no fluir do curso da ação, não requerendo, pois, a presença concreta de um outro, sem que deixe de apontar para a garantia e manutenção do valor da justiça. Esteja o indivíduo a sós ou acompanhado, seja enquanto a ação flui ou quando ela é interrompida, o que caracteriza fundamentalmente o regime de justificação é o facto de a relação consigo mesmo, com os outros e com o ambiente serem baseadas em *convenções legítimas* – consistindo estas no formato de informação relevante, capazes de *avaliar e qualificar* os seres (incluindo o próprio) em função do seu valor para a prossecução do bem almejado, a *justiça* e o *bem-comum*, entendidos de forma plural.

Sucedem que boa parte do tempo experienciado pelos atores ocorre fora das restrições da reflexão justificativa e da argumentação, mas também do imperativo moral da justiça e do horizonte do bem-comum (Breviglieri & Stavo-Debauge, 1999), abrindo, então, para formas de coordenação de natureza não-convencional, i. e., cujo grau de preparação para a disputa e compromisso públicos é mais diminuto. Nesta senda, Thévenot propõe dois outros regimes de engajamento: o “regime em plano” e o “regime em familiaridade”.

O *regime de engajamento em plano* (Thévenot, 1995, 2006) dá conta das ações em que os indivíduos se coordenam, já não através de convenções de justiça atinentes ao bem-comum, mas pela *projeção no futuro* para a prossecução de um determinado *objetivo* pessoal. Longe de se des-singularizar, correlato do imperativo de generalização, aqui os indivíduos assumem-se como seres *autónomos* e ostensivamente *intencionais*, o que não invalida que exista uma injunção moral e um certo bem perseguido, justamente o da realização da *agência* e *vontade* individuais. Para agir em plano, assim almejando tais bens, os indivíduos relacionam-se sob a forma de *acordos* retirados de um modelo *contratual*, exercendo a capacidade de *autonomia* e investindo e preparando *funcionalmente* o meio ambiente, de modo a que este, responsivo, providencie *meios* e *instrumentos* capazes de colocar o plano em marcha e de o conduzir a bom-porto. Quando nada interrompe o curso da ação, os atores experimentam *confiança* e *determinação* no sucesso da sua empreitada. Ao invés, quando a dúvida os assalta e obriga a “abrir os olhos”, ressalta a *indecisão* quanto ao sucesso do plano. Tal regime apoia-se numa *gramática liberal* cujos recursos para os atores expressarem os seus assuntos e fazerem o comum se situam a um nível mais baixo de generalidade. Estando em jogo questões de natureza funcional referentes à prossecução de um plano, os indivíduos, de modo a

comunicarem entre si, veem-se na necessidade de transformar as suas questões, não já em função da vontade geral, mas antes sob a forma de *preferências*, opiniões, escolhas ou interesses individuais¹³⁵. Pluralidade de preferências essa cuja acomodação e composição se faz mediante uma sintaxe *negocial* ou contratual.

O *regime de engajamento em familiaridade* é distinto (Thévenot, 1994, 2006). Nele, os bens almejados são os do *conforto* e da *facilidade*, exigindo dos indivíduos que sejam capazes de manter o compromisso no *apego* (“*attachment*”) aos seres, que funcionam, já não como meios ou recursos face ao cumprimento de um plano, mas como uma *extensão do corpo*, prolongando este num meio ambiente cujo investimento deve torná-lo bem conhecido, *próximo*, mediante marcadores fortemente *localizados* e *personalizados* cujo *uso continuado* é gerador de *dependência* pessoal¹³⁶. Este regime, todavia, não requer o isolamento e fechamento absolutos, podendo incluir outros indivíduos, conquanto o seu relacionamento se pautar pelos valores do *cuidado* e da *intimidade*¹³⁷. Nos momentos em que o curso da ação flui com naturalidade, a ação adquire a forma de *hábito*, o qual cede lugar ao *tateamento* quando, inversamente, algo desestabilizador se introduz nas situações¹³⁸. Em suma, o regime de familiaridade traduz

¹³⁵ Dada a ambiguidade do termo “liberal”, até pela variação das conotações políticas com que é investido, Eranti (2018) sugere, a nosso ver com sagacidade, outra denominação para esta gramática: “gramática dos interesses individuais”.

¹³⁶ O regime de engajamento em familiaridade, como assinala Breviglieri (2006b), não deve ser confundido com o *espaço privado*, enquanto oposto do espaço público (que, no modelo de Thévenot, corresponderia equivocadamente ao regime de justificação), já que cada um dos regimes enunciados comportam uma dimensão de relacionamento com os outros e outra de relacionamento consigo próprio. Além disso, o regime em familiaridade assenta na dependência, e não na realização da vontade autónoma, pelo que, se algum regime, mesmo que abusivamente, pudesse ser associado ao espaço privado, conforme historicamente constituído pelo liberalismo (Ariès & Duby, 1987; Habermas, 1990), é o regime em plano.

¹³⁷ Acresce que mesmo o regime de engajamento em familiaridade se pode abrir à presença de um estranho, i. e., ele pode ter um “horizonte de co-presença” (Breviglieri, 2013a). A esse título, leiam-se os estudos de Stavo-Debauge (2014, 2019) sobre a “hospitalidade” e do próprio Thévenot (2019b) a respeito da partilha de residências estudantis. Esta possibilidade de abertura ao outro é tanto mais relevante quanto o nosso estudo se debruça sobre instituições onde as atividades artísticas decorrem no mesmo local onde os artistas residem, local este aberto a indivíduos não-residentes, cuja presença se enquadra numa variedade de categorias, desde guardas prisionais até técnicos de assistência social e monitores das atividades, e, no limite até nós próprios enquanto pesquisadores.

¹³⁸ Devemos reiterar, na senda de Ogien (2015a) e Quéré (2017b), que o hábito, nas sociologias pragmáticas, não é uma reação mecânica adquirida pelo treino, inculcação ou incorporação, mas uma crença fixada num processo de resolução de problemas e com base no qual se está pronto para agir. Logo, ele é dinâmico, mesmo que tenda a se manter, regra operatória passível de ser colocada à prova, e não uma provisão guardada na memória que ativaria então um mecanismo cognitivo que conduziria a um conjunto pré-programado de reações perante um certo estímulo. Pelo contrário, o hábito é uma transação *inteligente* (porque economiza esforços e se revela eficaz) com o meio ambiente, que requer que este esteja preparado para tal, pelo que o hábito deve ser considerado como uma ação *distribuída*. Noutras palavras, o hábito não exclui o pensamento, apenas determina os canais por onde ele opera, sendo, pois, mais uma *habilidade* do que uma *disposição*. O que não invalida que em casos extremos de esgotamento existencial o hábito não possa mecanizar-se, para o que recomendamos o brilhante texto de Breviglieri (2006a) que incide no “fundo tenebroso da rotina”.

o sentimento de se “estar em casa”, sendo, como escreve Gardella (2006), o “grau zero do comum”¹³⁹. Trata-se, portanto, de uma *gramática de afinidades e lugares-comuns*, sob orientação da qual a comunicação consubstancia um processo emocional que infunde os apegos e sentimentos num território comum¹⁴⁰. A composição da diferença, aqui, não requer a qualificação para o bem-comum, tampouco a assunção da forma de preferência individual, sendo, portanto, um processo mais delicado. Em todo o caso possível: um lugar-comum pode, efetivamente, acomodar uma miríade de apegos distintos, tal como numa festa ou num convívio de casal (Thévenot, 2015b). As afinidades pessoais e os apegos emocionais comunicam-se e compõem-se, portanto, sob a condição de se secundarizar não apenas a grandeza dos indivíduos em questão, mas também as suas vontades individuais.

Os três regimes originalmente traçados por Thévenot foram argutamente comentados por Genard (2011b), que, congratulando o modelo proposto, não deixa de lhe endereçar duas objeções a cuja pertinência, com o fito na compreensão da criação artística, somos sensíveis¹⁴¹. A primeira delas prende-se com o afunilamento a que o conceito de *intencionalidade* é objeto nos regimes de justificação e em plano. Com efeito, há um conjunto de atividades que são predominantemente intencionais sem atenderem aos requisitos da justificação voltada para a garantia de um bem-comum nem tampouco do planeamento, tais como, enumera Genard, as atividades de lazer, as ações abertas à novidade ou as atividades criativas. Se é verdade, deve reconhecer-se, que Thévenot tem uma conceção alargada de intencionalidade, vendo aí um modo de projeção no futuro com vista à realização da vontade, não o é menos que lhe confere um sentido

¹³⁹ Devemos a Breviglieri (2002, 2004, 2006b) algumas das páginas mais pungentes a respeito deste regime em familiaridade. O autor epiteta-o de “habitar” e considera-o o fundamento da dignidade humana. Assentando na abertura de vias usuais do mundo, na dimensão do apego, da dilatação do corpo nas coisas, o habitar constitui o núcleo de confiança mais elementar na formação da personalidade, na medida em que é uma promessa de acolhimento e uma garantia de futuro (na terminologia de Giddens (1991), confere “segurança ontológica”). Confundindo-se com o descanso e a motricidade involuntária, o habitar, enquanto topografia afetiva (nunca se habita de modo neutro), significa a instalação num mundo familiar, sendo a condição de possibilidade da intersubjetividade, mas também do acesso ao mundo público (como da retirada do mesmo sem ser apagado). Às perdas no habitar, por conseguinte, correspondem perdas na motricidade, na memória e na identidade.

¹⁴⁰ *Lugar-comum* não deve ser confundido com *cliché* (Koveneva, 2011; Thévenot, 2014). O primeiro refere os momentos em que os signos emocionais, enraizados a um lugar, são bem-sucedidos quanto à missão de comunicar. O segundo, por seu turno, é resultado do fracasso desse processo de comunicação: o lugar-comum degrada-se, então, aparecendo como cliché superficial.

¹⁴¹ As críticas votadas por Genard à obra de Thévenot não se atêm aos fundamentos teóricos e epistemológicos do modelo dos regimes de engajamento, ao qual, de resto, o autor tece rasgados elogios. As objeções *partem* do modelo para, acima de tudo, enriquecê-lo e completá-lo, respeitando aliás, o espírito que Thévenot atribui à sua proposta, a qual se pretende aberta à realidade empírica e às suas transformações e, como tal, incompleta.

eminentemente funcional. E o ponto é justamente esse: as atividades mencionadas, entre outras, podem referir-se ao modelo do ator autónomo sem necessariamente passarem pela estrutura do plano funcional, apontando menos para uma autorrealização no projeto do que para uma autorrealização na autenticidade. Ou, recorrendo à terminologia de Taylor (1992a, 1992b), parece que os dois regimes aludidos foram construídos sobre a ideia de um “ego racional” em prejuízo do “ego expressivo”. A segunda crítica visa o regime em familiaridade, que, de acordo com Genard, é pensado segundo uma “modalidade de fraca intensidade”, uma vez que remete para o conforto, para a facilidade e para o hábito. Tal se explica, segundo o autor, pelo facto de Thévenot, pese embora reconhecendo que o regime enunciado possa incluir compromissos com forte envolvimento afetivo, como nas relações de amizade e amorosas, acabar por lhes conceder um estatuto analítico subsidiário, lendo-os segundo um decalque da relação com os objetos usuais. É, aliás, o próprio Thévenot (2011) quem, na sequência dos comentários de Genard, admite que as relações com o outro próximo não se reduzem à “mutualização do familiar”, comportando afetos intensos. Mas, acrescenta, se não se reduzem, esses relacionamentos *incluem* a mutualização do familiar. Em todo o caso, julgamos, como Genard, que, em certa medida, permanece por problematizar a relação entre este modo de engajamento e a intensidade, até porque as diferenças e variações desta são a condição do engajamento, seja ele qual for¹⁴².

Ora, Genard dá, assim, o mote para uma “ampliação estética ou erótica” do modelo dos regimes de engajamento, sendo neste quadro que pretendemos compreender algumas das ulteriores propostas de alargamento do regime com o propósito de dar conta de atividades em que, não se reduzindo à justificação pública, ao plano funcional nem à facilidade rotineira, os atores experimentam intensidades afetivas fortes¹⁴³.

Mencionamos, em primeiro lugar, o *regime de engajamento em exploração*, subsidiário da obra de Auray e Vétel (2013) a respeito dos jogadores de videojogos. O

¹⁴² Thévenot (2011), em resposta a Genard, escreve que a redução do regime em familiaridade à facilidade da rotina releva de uma leitura equivocada, alegando, para tal, que, neste regime com nos restantes, existem duas faces: por um lado, quando os atores se encontram de “olhos fechados”, o engajamento é, por definição, menos intenso, por outro lado, quando “abrem os olhos”, quando a incerteza se instala no curso da ação, é possível observar “a intensidade de um forte apego emocional no rosto preocupado”. De facto, Thévenot tem razão quando insiste que no regime em familiaridade há lugar para as emoções e para as afetividades fortes. Porém, consideramos adequada a crítica de Genard quanto à “desintensificação” deste regime, uma vez que ela aponta em particular para a dificuldade de nele integrar emoções fortes, não tanto quando algo irrompe que abala o ambiente familiar, mas sim quando os indivíduos se acham de “olhos fechados”.

¹⁴³ Propostas essas a que, deve esclarecer-se, o próprio Thévenot (2020), não sem comentários críticos, aderiu.

bem valorizado no engajamento exploratório é, não o conforto, tampouco a justiça, sequer a realização da vontade pessoal, mas a *excitação* inerente à *serendipidade*, o choque da *novidade* e a emoção da *descoberta*, orientando-se a ação, pois, mais evidentemente do que nos três regimes originais, para o *presente intensivo*. Para almejar tal bem, pede-se aos indivíduos que sejam capazes de manter viva a *curiosidade* e a *abertura* relativamente ao inesperado e até então negligenciado, para o que se pede um modo de relação *lúdico* consigo mesmo, com os outros e com o meio ambiente, sendo a *surpresa* o formato de informação privilegiado. Se, porventura, algo assomar que venha interromper o engajamento em questão, os atores veem-se num estado de *desligamento* ou desconexão. O fluir da ação, e correspondente estado de “olhos fechados”, é, neste regime, um tanto ou quanto paradoxal, visto que é da natureza própria da exploração o manter os “olhos abertos” perante a incerteza. Em todo o caso, não será um mero jogo de palavras afirmar que estar de “olhos abertos” neste regime constitui exatamente o fluir natural do curso da ação, procedimento através do qual os atores preservam a fé na descoberta.

Refira-se, igualmente, o estudo de Centemeri e Renou (2017) acerca de protestos ambientalistas e onde é proposto um *regime de engajamento em ressonância*¹⁴⁴, segundo o qual os atores defendem publicamente a sua causa a partir, não de uma avaliação em função de um bem-comum, mas da sua *sintonização sensível* com o meio ambiente. Trata-se, por conseguinte, de um regime orientado para o *presente* onde a *intensificação* dos sentidos, das percepções e das emoções ocupa um lugar central.

Brahy (2014, 2019), estudiosa das oficinas de teatro-ação na Bélgica, desenvolve aprofundadamente esta ideia, propondo, por seu turno, o *regime de engajamento em presença*. Como a designação indica, a ação instala-se no presente e no lugar, não com vista ao bem da facilidade, mas, outrossim, à obtenção de “*uma experiência*”¹⁴⁵, de uma *vivência* assente na *aproximação dos corpos*, na *harmonização dos ritmos* e na *ressonância, ou contágio, dos estados emocionais*. Como escreve Ravon (2020), aqui o sentido emerge do próprio movimento do curso da ação. Assim, cabe aos indivíduos serem capazes de se *permeabilizarem* (face a si mesmos, aos outros e à situação), de se darem para receber, de disponibilizarem os seus sentidos e sentimentos, de *estenderem o*

¹⁴⁴ Thévenot (2019b), comentando elogiosamente este estudo, escreve que prefere o termo “consonância” ao de “ressonância”, uma vez que o prefixo latim “*con*” remete mais apropriadamente para o “estar com” do que o prefixo “*re*”, que remete mais para a repetição.

¹⁴⁵ Concordamos com a crítica elaborada por Thévenot (2020) em discussão da obra de Brahy: afirmar que o bem almejado neste regime é o “ter uma experiência” é, por um lado, demasiado lato, por outro, parece ter implícito que nos restantes regimes a experiência não ocorre.

afeto. Pressupondo uma certa intimidade, inerente ao gesto de projetar algo de si, é de especial relevância neste regime poder depositar confiança nos outros. Em contrapartida, a vigilância e atenção ao outro, bem como o incentivo ao seu envolvimento, são fundamentais para garantir a *recetividade ao inesperado* que surge e a *escuta da interioridade*. O meio ambiente deve conter suportes perceptivos e sensoriais que facilitem a colocação em prática de “habilidades intuitivas” (Conein, 1998b) e, conseqüentemente, a coordenação motora, ou, se quisermos, o “estar com” pelo corpo e pela sua energia comum. O que está em causa, portanto, é a *experimentação da intensidade*, a capacidade de afetar e ser afetado, resultante de um aprofundamento da presença. Quando nada vem interromper o curso da ação, os atores encontram-se “dentro”, submersos na situação, já quando, por sua vez, “abrem os olhos”, sentem-se “ao lado”, insensíveis, surdos ao outro¹⁴⁶.

Poder-se-á, pois, ainda e na senda de Brahy (2020), interrogar se os regimes em familiaridade, em exploração e em presença (ou ressonância) não constituirão, afinal, gradações distintas, dependendo da intensidade experimentada e do equilíbrio entre fluência e surpresa, de um regime mais vasto que os incluiria, a saber, um *regime estético*¹⁴⁷.

Passados em revista os principais regimes de engajamento e respectivas gramáticas, devemos frisar que o modelo que os subjaz coloca a tônica na versatilidade dos indivíduos, já que eles navegam e oscilam (*i*) entre os diferentes regimes e gramáticas, tanto no seio de uma mesma situação como de situação para situação e (*ii*) entre a atitude natural¹⁴⁸ (de “olhos fechados) e a atitude de vigília (de “olhos abertos”)¹⁴⁹. Mais do que

¹⁴⁶ É curioso e tentador notar que existe um certo paralelismo entre os regimes enunciados e os tipos de ação social cunhados por Weber (2019): ao regime de justificação corresponderia a “ação social racional orientada por valores”, ao regime em plano a “ação social racional orientada por fins”, ao regime em familiaridade a “ação social tradicional”, e, finalmente, aos regimes exploratório e presencial, ou de ressonância, a “ação social afetiva”. Esta remissão, não nos parecendo completamente descabida, não deve ser lida ao pé da letra, o que nos faria perder a originalidade do modelo dos regimes de engajamento. Neste último, mais do que uma lógica tipológica, adere-se à ideia da continuidade da experiência (não se pressupõe uma divisão entre ações racionais, utilitárias ou axiológicas, e ações tradicionais e afetivas). Além disso, ultrapassa-se o foco estrito no *sentido* das ações, pensando igualmente as *dependências práticas* mantidas relativamente ao meio ambiente e a *coordenação* prática das ações nas situações concretas.

¹⁴⁷ No sentido original do termo “*aesthesis*”, e bem definido por Schaeffer (2015), como capacidade de sentir e compreender o mundo através do *sensorium* humano, e não tanto como teoria da arte ou da beleza, declinação que acabaria amiudadamente por adquirir enquanto ramo da Filosofia.

¹⁴⁸ Num sentido fenomenológico.

¹⁴⁹ Esta é uma das críticas que as sociologias pragmáticas, nomeadamente vocalizada por Breviglieri (2017) ou Gardella (2003), endereçam à obra de Goffman, afirmando que nas suas detalhadas e minuciosas descrições das interações face-a-face parece que os atores se encontram numa constante vigília e ansiedade, sempre lendo e interpretando os sinais emitidos pelo parceiro, com o objetivo de agir adequadamente e, assim, não perderem a face.

pensá-los separadamente, este modelo dá conta da *heterogeneidade interna à ação*, acentuando as inclinações e passagens *entre* os regimes – momentos em que os mesmos se *provam* capazes (ou não) de, articulando-se segundo as condições e os requisitos pragmáticos das situações, coordenar o curso da ação (Breviglieri, 2007; Lemieux, 2018)¹⁵⁰.

Este enfoque nas transições e na versatilidade da própria ação situada permite evitar uma abordagem dual, mutuamente excludente, ao hábito e à criatividade, onde a criatividade seria acantonada e circunscrita aos momentos em que o hábito fosse interrompido, estimulando a atividade cognitiva (Dalton, 2004)¹⁵¹. Cada um dos regimes, como assinala Gardella (2006), se caracteriza *simultânea e integradamente* por um modo de sentir e perceber o mundo do qual se é dependente (dimensão *fenomenológica*), um modo de compreender o mundo e de lhe conferir inteligibilidade (dimensão *hermenêutica*) e por um bem a ser perseguido e preservado (dimensão *moral-axiológica*), mesmo que com graus de generalidade e formatos de publicidade distintos (Eranti, 2018; Thévenot, 2002, 2004, 2014, 2015b). Por conseguinte, torna-se inviável aderir à ideia de que o hábito se referiria a uma ação automática, enquanto a criatividade, por oposição, seguiria um processo cognitivo controlado e deliberado, emergindo quando a resposta a uma dada situação se revelasse ineficaz (Colapietro, 2011)¹⁵². Tal visão conduziria a que a criatividade – como criticam, e bem, Leschziner e Brett (2019) –, fosse vista como (i) um evento excecional e (ii) dissociada da cognição habitual e corporal. Pelo contrário,

¹⁵⁰ A este respeito, leia-se Dodier (1993b), que enuncia três temporalidades de articulação das diferentes formas de coordenação: (i) a *simultaneidade*, ajuste mínimo do entendimento mútuo, (ii) a *sequência*, onde cada forma de coordenação se segue à outra, e (iii) a *confrontação*, quando ocorre um choque direto entre regimes. Breviglieri (2007) enfoca o caso dos adolescentes a propósito dos interstícios entre regimes, afirmando que a linha de demarcação entre a familiaridade proximal e o domínio público atrai um arco experiencial decisivo, pensando-o a partir do conceito de “espaço intercalar”, o qual será densificado na análise de dados. Também Centemeri (2015a, 2015b), Eliasoph (2011) ou Eranti (2018) estudam com particular a agudeza os processos de conversão e passagem entre os diferentes regimes.

¹⁵¹ Koestler (1964) e, mais recentemente, Davis (1999) ou Lizardo e Stand (2010) são exemplos deste gênero de perspectiva, onde o hábito é visto como um constrangimento à criatividade, e esta, associada à contingência e aos acidentes, é vista como libertadora do hábito.

¹⁵² Evidentemente que a deliberação e as operações cognitivas abstratas são mais ostensivamente solicitadas quando o hábito se revela ineficaz face aos problemas que os atores encontram nas situações concretas. Esse é, aliás, um dos contributos inestimáveis do pragmatismo, e à cabeça Dewey. A diferença é que para Dewey, por um lado, o hábito já é um modo de agir inteligente, e, por outro, o “*inquiry*” é conduzido e orientado pela qualidade das situações. Assim sendo, a nossa crítica dirige-se especificamente à *divisão* das operações cognitivas, e que se encontra presente na maioria das versões teóricas que veem a criatividade como uma simples atividade de resolução de problemas (“*problem-solving*”) (Gardner, 1988; Csikszentmihalyi & Getzels, 1971), e não tanto à *diversificação* das operações cognitivas, da qual, de resto, o modelo dos regimes de engajamento dá plenamente conta. Justamente por isso, para retirar a carga técnica ao termo “problema”, Joas (1996) sugere que se o substitua por “tensão”, termo mais amplo que engloba desafios práticos que exigem soluções não estritamente técnicas.

pensamos que os artistas, enquanto criam, circulam entre diferentes registos de atividade, os quais são simultaneamente corporais, cognitivos e morais (Cerulo, 2018)¹⁵³. Cabe-nos, então, seguir de perto as atividades artísticas, mantendo em aberto a possibilidade de os artistas circularem pelos vários regimes, investindo poderes e capacidades distintas, mas também a possibilidade de as obras transitarem entre regimes, sendo, por isso, sentidas, compreendidas e qualificadas de diversos modos.

2.1.4.3 *Para uma visão holística da ação: a continuidade entre o sensível, o sentido e a moral*

Tendo em conta os nossos objetivos de pesquisa, que passam, em traços gerais, pela compreensão da experiência criativa artística como momento específico em que o social prende, o modelo dos regimes de engajamento – e respetiva demanda pela descrição de um engajamento criativo artístico – apresenta significativas vantagens analíticas. Em síntese: (i) ancora a observação na ação, que reconhece como intrinsecamente heterogénea e temporal, (ii) devolve-a às situações concretas em que os indivíduos coordenam o seu curso, (iii) mas sem as limitar às condições imediatas do entorno, trazendo à liça a sua dimensão gramatical e moral, (iv) abrindo ainda a coordenação para a relação que o indivíduo estabelece consigo mesmo, com os outros e com o meio ambiente, pensadas de modo integrado¹⁵⁴. Estas vantagens já foram explicitadas. Contudo, além destas, o modelo seguido resulta ainda vantajoso pela razão de (v) permitir considerar a coexistência e continuidade prática das dimensões *sensorial-corporal-emocional*, *cognitiva-informativa-significante* e *moral-normativa-axiológica* na ação e na produção do seu sentido e (vi) remeter a aferição da conveniência da ação para as ocasiões em que o seu curso enfrenta *provações*¹⁵⁵.

Nesta secção, dedicamo-nos a aprofundar o quinto destes pontos, começando por uma clarificação a respeito de como as três dimensões supramencionadas se interpenetram, formando um *continuum*. Nesse aspeto, aliás, as sociologias pragmáticas

¹⁵³ Também Conein (1998a), sociólogo estudioso da cognição, afirma que não existe uma linha clara de separação entre a atividade rotineira e a atividade deliberada, formando antes um *continuum* nas transações entre o organismo e o meio ambiente.

¹⁵⁴ Como vimos, todos os regimes (incluindo o familiar) requerem a (eventualidade da) abertura ao outro, mesmo que por canais e com graus de generalidade diversos. Na secção seguinte debruçar-nos-emos sobre um elemento particularmente relevante na coordenação com o meio ambiente: as obras de arte. Já na secção 2.1.5. enfatizaremos a coordenação que o indivíduo, no caso o artista, mantém consigo próprio a propósito das modalidades de subjetivação.

¹⁵⁵ Conveniência no sentido em que Thévenot (1990) usa a expressão “ação que convém” (“*action qui convient*”), que difere da conveniência pessoal, antes dando conta de que a ação apropriada e adequada é aquela que o curso da ação situacionalmente pede.

(e o modelo dos regimes de engajamento em particular) dão sequência à atenção que o pragmatismo filosófico estadunidense, desde há mais de um século, concedeu ao corpo e ao sensível no desenvolvimento das funções humanas habitualmente tidas por mais elevadas ou refinadas, leia-se, aquelas associadas ao pensamento e à abstração, bem como às elaborações judicativas, valorativas e axiológicas, seja em Peirce¹⁵⁶, James¹⁵⁷, Dewey¹⁵⁸ ou Mead¹⁵⁹. Porém, o modelo de Thévenot tem a diferença de permitir

¹⁵⁶ A semiótica preconizada por Peirce (1992), contrariamente às concepções linguísticas estruturalistas, inspiradas em Saussure (1995) e que pensam o processo de significação a partir de uma lógica combinatória de significantes, defende uma concepção triádica da *semiose*, composta por (i) um “representamen” (o material de que é feito o signo), (ii) um “objeto” (aquilo para que aponta o signo), e (iii) o “interpretante” (que não se confunde com a figura empírica do intérprete, antes remetendo para a conduta suscitada pelo signo). Assim, percebe-se que a compreensão da significação, por um lado, não se reduz à parêntese signo-referente, tampouco ao par significante-significado, abrindo-se, outrossim, para os efeitos práticos que os signos, remetendo para outro algo, espoletam na conduta dos indivíduos, por outro lado, sublinhando a variedade de materiais dos signos, alarga o escopo da análise para a significação aquém do nível verbal. Este alargamento encontra uma expressão evidente na correspondência entre as três categorias *semióticas* e as *fenomenológicas*. Três categorias semióticas, pois Peirce afirma que os signos (e um mesmo signo pode funcionar das três maneiras consoante as circunstâncias) podem ser (i) “ícones” (quando algo significa a partir das suas próprias *qualidades* intrínsecas), (ii) “índices” (quando algo significa a partir da sua existência material e concreta), e (iii) “símbolos” (associados à linguagem verbal, quando a significação assume a forma de uma relação formal). A que correspondem três categorias fenomenológicas, que dão conta do modo de experienciar os signos (ou melhor, os efeitos dos mesmos): (i) a “primeiridade” (quando algo aparece como qualidade em si mesma), (ii) a “secundidade” (quando algo aparece como relacionado com outra coisa já conhecida), e (iii) a “terceiridade” (quando algo aparece como explicação de outra). Concluímos, pois, que para Peirce (i) não há experiência sem *semiose*, (ii) mesmo as *qualidades* imediatas significam, e (iii) o pensamento abstrato e conceptual está em linha de continuidade com as dimensões icónica e indexical da significação e da experiência.

¹⁵⁷ James (1904), rompendo explicitamente com a dualidade *cartesiana* corpo-mente, associa o pensamento às emoções. São as alterações corporais, provenientes da exposição ao meio ambiente, que movem a reflexão, sem o que a atividade cognitiva seria absolutamente “descarnada” e “pálida”. A teoria “fiscalista” das emoções de James será, não obstante, criticada, uma vez que defendemos que ela tem inerente uma camada cognitiva e moral. Mas, para já, importa apenas reter a continuidade entre as alterações corporais e físicas e o raciocínio lógico-formal.

¹⁵⁸ Também para Dewey (1958) a investigação (“*inquiry*”) – o pensamento cognitivo e reflexivo –, é controlada pela “experiência primária”, descrita como a presença imediata de um corpo no meio ambiente, presença essa que nunca é neutra, já que os sentidos existem já gozando ou sofrendo. Pelo que propõe, então, que se inverta o famoso *cogito ergo sum*: ao invés, é porque se existe que se pensa. Porém, a própria experiência primária, em Dewey, já é significativa, mesmo que a um nível pré-reflexivo. A grande maioria das coisas aparecem já dotadas de algum sentido, de um significado imanente, mesmo que incompleto, sendo a partir dessa abertura estética que é possível produzir signos com um grau de abstração mais elevado (a este título, leiam-se as interpretações da obra de Dewey elaboradas por Dreon (2014), Hildebrand (2011, 2022) ou Quéré (2020a)). Hildebrand oferece um exemplo que nos parece esclarecedor. Suponhamos que alguém abre extemporaneamente a porta do quarto em que nos encontramos. O rosto que imediatamente vemos por trás da porta, ainda antes de elaborar um pensamento que questione, p. ex., o porquê daquela chegada inesperada, é o rosto de *alguém*. Mesmo que esse alguém seja desconhecido, a estranheza do rosto, enquanto significado, é imediatamente apreensível, dando azo à posterior investigação.

¹⁵⁹ Mead (2015) propõe o conceito “conversação de gestos” para pensar o fundamento (aquém da linguagem verbal) “comportamental” da comunicação. A conversa de gestos é, segundo o autor, a forma mais elementar de interação, sendo transversal a várias espécies vivas que não a humana. De forma simples, trata-se de um processo em que um organismo emite gestos que estimulam respostas de um outro organismo, as quais, por sua vez, apelam a que o primeiro lhe responda de volta, e assim sucessivamente. Neste quadro, como se depreende, o gesto adquire sentido no contexto prático da interação onde os atores ajustam reciprocamente as suas condutas, tornando a organização social possível. O significado prende-se com os comportamentos subsequentes, não residindo, enquanto conteúdo, no foro mental e interno do

operacionalizar sociologicamente tais contributos, na medida em que matiza e nuança os seus formatos práticos ou, se preferirmos, pluraliza-os, contextualiza-os e socializa-os¹⁶⁰. O pensamento, a cognição, o questionamento crítico, a linguagem simbólica e verbal, longe de se confinarem ao exercício da mente, estão em continuidade com o corpo envolvido na ação situada (Colapietro, 2016)¹⁶¹. Como já Mauss (2006), aliás, percebeu ao estudar as “técnicas corporais”, sugerindo que o ser humano é um “*homo fisio-psico-sociológico*”¹⁶².

Os sentidos emergentes *das* e carreados *nas* ações criativas artísticas – tanto no que toca aos artistas, como às obras a serem realizadas, como, inclusivamente, aos outros, sejam eles o público (atual ou em estado de virtualidade futura), os colegas da atividade, ou os mais diversos funcionários das instituições estudadas (e até mesmo nós próprios, presentes no ato de pesquisar) – impelem-nos a alargar o âmbito da observação dos significados postos em prática pelos indivíduos em direção às suas fundações corporais, afetivas e sensíveis (Lyon, 1995), de um lado, e, de outro, às cargas morais e normativas investidas (Werneck, 2013), pensando a socialidade como propriedade emergente da continuidade destas diversas dimensões¹⁶³.

indivíduo. A mente, aliás, enquanto capacidade de comunicar pela utilização de “símbolos significantes”, e cujo significado é partilhado, é o resultado de um processo de desenvolvimento, não devendo, portanto, ser pressuposta na análise da interação. Mas, em todo o caso, essa capacidade é comportamental, antes de ser cognitiva, de onde se segue que é na coordenação prática do curso da ação que se encontra a base para “assumir o lugar do outro” (“*role-taking*”), que implica a possibilidade de antecipar a resposta do outro e, no atraso que essa antecipação representa para a ação, inserir-se o espinho da reflexividade, dando lugar à comunicação simbólica, essa sim característica do ser humano.

¹⁶⁰ Realce-se que as sociologias pragmáticas não se estabeleceram explicitamente a partir da filosofia pragmatista, que só mais tarde foi conhecida, resgatada e trabalhada pelos proponentes das primeiras (com as exceções de Quéré e Cefai, que desde cedo se apropriaram das obras de Dewey e Mead). O que não invalida que, trilhando caminhos diferentes, haja inúmeras convergências entre o pragmatismo filosófico estadunidense (e também a fenomenologia continental) e as mais recentes sociologias pragmáticas. A esse título, leiam-se Frère e Jaster (2019) ou Stavo-Debaugé (2021).

¹⁶¹ Esta intuição pragmatista foi magistralmente desenvolvida, num registo paleontológico, por Leroi-Gourhan (1943), que demonstra como a possibilidade da linguagem adveio da verticalização do organismo humano. Bípede, pôde libertar as mãos e, por isso, a boca, até então ocupada na captura de alimentos, dando início a um conjunto de transformações orgânicas que vieram a promover o linguajar, mas também a gestualidade e, no limite, a própria expressividade. Para uma apropriação sociológica desta linha de investigação, leia-se Bidet (2007).

¹⁶² O conceito de “técnicas corporais” permite-nos dar um primeiro passo para lá da ideia biologista de corpo, mostrando que atividades tão simples como o caminhar decorrem de uma aprendizagem social, mas também um passo para lá de uma visão sociologista de corpo, assente na ideia de “incorporação” das estruturas sociais e segundo a qual o corpo é uma mera superfície neutra e vazia que condensa em si o conjunto de normas e valores em vigor numa dada sociedade, uma vez que Mauss, num tom antropológico e etnográfico, remete a aprendizagem das “técnicas corporais” para os contextos práticos em que os indivíduos se têm que debater com problemas concretos no curso das suas ações.

¹⁶³ Breviglieri (2004, 2007), sociólogo atento aos detalhes nos arranjos e rearranjos levados a cabo pelos atores na coordenação do curso da ação, expressa cristalina e nos seus estudos esta continuidade entre o sensível, o cognitivo e o moral ao nível das emoções, destacando momentos em que a irrupção de um dado sentimento desencadeia emoções avaliativas e sentimentos morais.

Tarefa que exige, à cabeça, uma reflexão pragmática e fenomenológica em torno do corpo, designada e mormente do *corpo que cria arte*, enquanto agente de sentido *da e na* experiência (Alexander, 2013; Csordas, 1994). Não há, com efeito, criação artística sem um corpo em situação. Por mais meios, artefactos, materiais e objetos técnicos usados, e mesmo em casos mais extremos, e recentes, em que se deixa boa parte das tarefas da atividade à inteligência artificial, tem sempre que haver alguém que no mínimo as delegue. Sem corpo não há atividade, qualquer que ela seja, na medida em que não pode ser (artisticamente) orientada. Sem o *corpo*, sem o *peso da presença*, não há esse *direcionamento temporal* que distingue uma ação de um movimento ou uma resposta reflexa. Porque, se a condição da *experiência*, enquanto ligação da ação e das consequências da mesma, requer a produção de *sentido*, devemos estar cientes de que este não depende única nem exclusivamente da atividade reflexiva, ou cognitiva, mas, antes de mais, da capacidade de o corpo marcar *padrões significativos* (Stern, 1995), mais generalizáveis ou singulares, mas não necessariamente atinentes ao uso da linguagem formal¹⁶⁴. Trata-se, nas palavras de Johnson (2007), de fazer descer o significado ao modo qualitativo, intensivo e afetivo de como se habita o mundo e se lhe é recetivo¹⁶⁵, encarando o corpo como um ser inteligente e pensante em si mesmo (Sheets-Johnstone, 2009; Shusterman, 2008), dotado de uma intencionalidade própria, *incarnada*, estreitamente dependente do meio ambiente (Joas, 1996)¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Partir da ideia de “padrões significativos” implica, como lembra Johnson (2014a), evitar a redução “linguaforme” do pensamento, admitindo a possibilidade de o corpo produzir significado para lá da linguagem verbal, como nos ritos, na música, na dança ou na pintura, p. ex.. A nosso ver, e tratando-se apenas de uma precisão terminológica que em nada nos distancia do espírito imbuído na perspectiva de Johnson, preferimos o termo “sentido” ao de “significado”, visto este último conter uma carga vincadamente linguística, e, por conseguinte, o de “padrões hermenêuticos” ao de “padrões significativos”. O estudo de Stern, psiquiatra e psicanalista de formação, acerca do desenvolvimento infantil é paradigmático a este respeito: nele se mostra como os bebês, ainda de tenra idade e sem acesso à linguagem verbal, constroem sentido a partir da marcação de ritmos e da sintonização afetiva com os pais (o autor sublinha duas estruturas básicas responsáveis por este processo, a saber, a percepção cross-modal e os afetos vitais), sendo esta a base nuclear do *self*.

¹⁶⁵ O que vai em linha com quanto escrevemos acerca do caráter transacional da experiência. Como defende Fuchs (2013), não se vive num mundo exterior, antes através dele, pelo que o experienciamos permanentemente, tornando-o, desde o início, afetiva e emocionalmente investido e composto.

¹⁶⁶ Sheets-Johnstone propõe, original e interessantemente, inverter a premissa dos estudos que têm vindo a afirmar o caráter incarnado da mente (“*embodied minds*”, ou, na Psicologia, “*embodied cognition*”, veja-se Chemero (2013), Clark (1999) ou Gallagher (2014)), defendendo a ideia mais inexplorada de que os corpos são mentais (“*mindful bodies*”), ou seja, pensantes e inteligentes. Sentido não muito diferente do contido no conceito de “*somaestética*”, cunhado por Shusterman: “soma”, para o autor, denota, não o mero corpo físico, mas o corpo vivo, senciente, intencional, envolvendo, a uma só vez, elementos corporais e mentais, mas também ambientais, sociais e culturais. Ademais, o autor advoga que é possível aceder e trabalhar esta “consciência corporal” por via de certas práticas, tais como a meditação. O que, de resto, vai na linha da fenomenologia, que, desde cedo, trabalhou o caráter *reflexivo* do corpo a partir do conceito de “auto-afeção”, ou de “duplicidade das sensações”, i. e., da sua capacidade de, em simultâneo e num mesmo gesto, tocar e ser tocado, ativo e passivo (Derrida, 2011; Henry, 2008; Merleau-Ponty, 1976; Nancy, 2008).

A ideia matricial – já contida, de certa forma, no pragmatismo clássico ao propugnar uma abordagem transacional da experiência, mas admiravelmente aprimorada na fenomenologia continental, e, com particular agudeza, em Merleau-Ponty (1976) – é a de que um corpo não é só, nem fundamentalmente, algo que se *tem* (corpo-objeto, passível de conhecimento como qualquer outro), mas sim, e sobretudo, algo que se *é* (“*corpo próprio*” que é condição da experiência, da subjetividade, do conhecimento, mas também da socialidade)¹⁶⁷.

A ideia de corpo-próprio, ou de “corpo fenomenal”, permite abrir uma *terceira via*, justamente a explorada pelo denominado “paradigma do *embodiment*” (Akrich & Pasveer, 2004; Csordas, 1994; Turner, 1991), entre o *naturalismo biológico*, que reduz o corpo às relações mantidas entre os órgãos que o compõem (com destaque particular para as redes neuronais do cérebro), por um lado, e, por outro, o *sociologismo construtivista*, que reduz o corpo a uma superfície plana na qual se projetariam significados culturais e sociais sob a forma de uma *héxis* incorporada¹⁶⁸. Com efeito, este último, cioso de desvincular o corpo das suas raízes biológicas (intenção, de resto, meritória), acabou por perdê-lo enquanto facto bruto da natureza, agente ativo da experiência, dotado de materialidade e resistência. Mais recentemente, na chamada vaga dos “Novos Materialismos” nas ciências sociais (Fox & Alldred, 2016), mas também nos “Estudos de Ciência e Tecnologia” (*Science and Technology Studies*) (Law, 2008; Mol, 1999), no seio dos quais se poderá incluir a *Teoria Ator-Rede* (Latour, 2012), assistimos ao movimento inverso, i. e., a uma tentativa de evitar o vocabulário da *incorporação*, nos termos do qual o corpo permanece passivo e inerte, repescando-o na sua materialidade bruta e recalitrante¹⁶⁹. Todavia, a solução revela-se insatisfatória quando percebemos que o corpo é aí “actante”, é verdade, mas indiscernível de qualquer outro objeto participante na rede de actantes: corpos humanos, objetos e materiais de toda a ordem movimentam-se num plano achatado, sendo “agenciados” em constantes “testes de força”, nada contendo que os especifique.

¹⁶⁷ Merleau-Ponty (1976) diferencia o “*Körper*”, corpo como substância, objeto entre objetos, do “*Leib*”, ou “corpo próprio”, o qual está no mundo, a este “atado” e, por isso, inelutavelmente voltando, portador de uma intencionalidade e, assim., consistindo na base incarnada da subjetividade.

¹⁶⁸ Emblemáticas desta versão são as perspectivas de Bourdieu (1980, 2002) e do primeiro Foucault (2018), até à publicação de *Vigiar e Punir*.

¹⁶⁹ Convergimos com Latour (2004a) quando escreve que os corpos passam a existir na medida em que são afetados por outros corpos e coisas. O autor dá-nos o exemplo da ampliação da sensibilidade olfativa que é tanto mais rica quanto maior a variedade de perfumes a que o ator é exposto e a sua articulação na experiência. Contudo, a partir desta grelha analítica, torna-se difícil perceber como da afeção corporal mútua é possível ascender, sem postular uma rutura ontológica, aos significados e juízos morais.

Ora, a via pragmática e fenomenológica, resgatando o corpo enquanto condição (imaneente, não antecedente) da experiência, produtor de um “senso de existência imediata” devido ao “caráter pré-objetivo” do “estar-no-mundo” (Bidet, 2007; Csordas, 1994), permite cogitar a presença física concreta e *viva* sem incorrer no reducionismo materialista, mas autoriza, de outra parte, a pensar o caráter *imediatamente* social do “corpo fenomenal”, visto transacionar num meio ambiente já sempre povoado por outros¹⁷⁰, sem deslizar para o sociologismo, ou culturalismo, de viés idealista. Noutros termos, o corpo não é exclusivamente matéria, passiva e instrumental face à consciência (Joas, 1996; Pappas, 2014)¹⁷¹, nem tampouco um texto, ou discurso, composto de significados sociais, uma vez que ele é um agente da experiência. Como tal, as suas fronteiras são ambíguas e subdeterminadas, remetendo a sua possível definição para a empírea (Akrich & Pasveer, 2004)¹⁷².

Tenha-se em conta que quanto referimos a respeito da dimensão corporal da experiência não se circunscreve aos regimes que qualificámos de estéticos. Pese embora nestes, como vimos, haja uma *preponderância* particular do sensível e do emocional na coordenação do curso da ação, há que estar ciente que a necessidade da presença corporal para a ocorrência da experiência (e, por conseguinte, do engajamento) é transversal aos regimes, qualquer que ele seja. Se, de facto, o género de afeções e de emoções variam de regime para regime (Breviglieri, 2009; Livet & Thévenot, 1997), o que se pretendeu afirmar é que, ainda antes disso, há um investimento afetivo imediato do ambiente, um “sentimento vital” e “existencial” de estar vivo, numa relação, mais até do que ante

¹⁷⁰ E, mais essencialmente, e socorrendo-nos novamente de Leroi-Gourhan (1943), porque a própria estrutura biológica, e respetivas funções e capacidades, evolui na medida em que o corpo humano está desde sempre emaranhado em práticas sociais. Neste sentido, é abusivo classificar como natural até mesmo o organismo conforme definido pela Medicina. O que não significa que, em contrapartida, seja social em detrimento de natural. É, num sentido pragmatista, socio-natural (Kaufmann & Cordonier, 2011; Quéré, 2013), ou natural-cultural (Zask, 2003).

¹⁷¹ Joas lembra, com razão, que a teoria sociológica tem equivocadamente pressuposto o corpo como “base factual da ação”, sendo, assim, alvo de uma “redução instrumental”. Assim é, com efeito, tanto nas teorias racionalistas, das quais o individualismo metodológico é um bom exemplo, onde o corpo se vê reduzido a um instrumento técnico de uma consciência intencional pura. Mas também na teoria da ação comunicativa, de Habermas, onde o corpo, não tendo peso próprio nem capacidade de resistir, é um simples meio para a intenção expressiva e comunicacional. O caráter recalcitrante do corpo é bem captado pelo conceito de “*dyz-apparence body*”, cunhado por Leder (1990): aí se mostra que se, habitualmente, o corpo parece transparente, sendo um mediador permanente da forma de ver e sentir o mundo, outras vezes ele experimenta-se a si mesmo, fazendo-se presente na sua opacidade, concentrando as atenções e resistindo à vontade dos atores. Exemplo disso mesmo é o sentimento de dor, bem trabalhado por Scarry (1997).

¹⁷² Não nos devemos iludir com o conceito de “organismo” tão usado pelos pragmatistas clássicos. O seu significado difere radicalmente do usado nas ciências naturais. Aquilo que se pretende relevar com o conceito é (i) a naturalização *vitalista* do corpo que vive através do meio ambiente, nele agindo e face a ele sofrendo, e (ii) apelar para o caráter fenomenológico dos corpos, para as suas propriedades *emergentes*, cujas fronteiras, variáveis, remetem para as experiências situadas.

predicativa, não-intencional com o mundo, e que constitui a condição do engajamento e da experiência, que, assim sendo, nunca são neutros (Fuchs, 2013).

Ora, se é certo que a dimensão afetiva da experiência se baseia no sentimento inerente à simples condição de se ser um corpo lançado no mundo, ela, em todo o caso, não se reduz a um entendimento tão vago e amplo. Até porque, como postulámos, as situações não consistem numa massa uniforme e amorfa, antes multiplicando-se, especificando-se e demarcando-se através da qualidade afetiva que transportam¹⁷³. Os “sentimentos vitais” e “existenciais” são, com efeito, demasiadamente latos para captar a subtilidade desta discriminação e segmentação qualitativa do fluxo experiencial, pelo que Fuchs adiciona outras duas categorias para lhes aceder, a saber, as “atmosferas afetivas” e os “*moods*”. Ambas não-intencionais, tal como as precedentes, anteriores à separação sujeito-objeto, visto estar em causa a captação sensível de uma qualidade situacional, mas representando, desta feita, os sentimentos globais que conferem totalidade e unidade às situações, *colorando-as* e permitindo, mesmo que a um nível corporal e pré-reflexivo, adequar a conduta.

Mas Fuchs pretende ir mais longe e mostrar que a afetividade não cessa onde a intencionalidade (reflexiva, consciente, predicativa) começa, para o que sugere uma quinta, e última, categoria: as “emoções”. Significa isto que o seu entendimento se afasta da abordagem fisicalista de James (1904), a qual, definindo as emoções como simples alterações no estado corporal, deixa escapar a sua dimensão intencional¹⁷⁴. Porém, o autor não adere às versões cognitivistas e idealistas, que, reduzindo as emoções à dimensão avaliativa e cultural, perdem de vista o seu carácter experiencial e efetivamente vivido¹⁷⁵. Desde logo, porque a classificação categorial proposta por Fuchs tem o mérito de afastar a hipótese de que a afetividade (seja nas suas modalidades não-intencionais, seja sob a forma de emoção) seria um fenómeno inscrito na interioridade dos indivíduos (seja no seu corpo, seja na sua mente). Pelo contrário, as emoções englobam as alterações corporais e a intencionalidade, resultando das ressonâncias corporais associadas às

¹⁷³ Sem esta especificação seria, como escrevemos, inexequível extrair e constituir “uma experiência” do fluxo experiencial ininterrupto.

¹⁷⁴ Para uma leitura das teorias das emoções em James, Peirce e Dewey, leia-se Arquemboug (2015).

¹⁷⁵ Para uma abordagem explicitamente oponente às versões construtivistas das emoções, leia-se Lyon (1995). Aí se defende que as emoções não devem ser vistas como um construto cultural, já que, se assim forem, a análise se reduz ao vocabulário das emoções, o que é manifestamente insuficiente para compreender as emoções experienciadas.

affordances afetivas no ambiente¹⁷⁶. Por isso é que, como afirmam Pattaroni (2016) ou Quéré (2020a), elas envolvem tanto uma mudança no corpo como no meio ambiente, constituindo, assim, uma “intencionalidade afetiva”, que não pertencendo ao domínio proposicional, todavia é capaz de conferir relevância, valor, peso e significado ao *entorno*. Além disso, e porque é comum as situações que os atores atravessam serem povoadas de outros atores, as emoções (enquanto intencionalidade afetiva) caracterizam-se por um *sentir sentindo-se* que nos parece essencial para perceber a coordenação do curso da ação nos apelidados regimes estéticos: as ressonâncias corporais alimentam uma sensação de si ao mesmo tempo que induzem um processo *expressivo e comunicativo*, instaurando um encontro de “ciclos de afetividade intencional” que contínua e mutuamente se modificam, participando, pois, na criação de um “espaço afetivo partilhado” (Fuchs, 2017)¹⁷⁷.

A preponderância e a centralidade do ajustamento rítmico, sensorial, afetivo e emocional na coordenação da ação variam, decerto, de regime para regime. No entanto, mesmo que em graus e segundo formatos distintos, essa dimensão sensorial e perceptiva é transversal a todos eles (Chateauraynaud, 2004)¹⁷⁸. O que há a ressaltar, de qualquer maneira, é o *continuum* entre a afetividade e o sentido produzido pelos atores *na e pela* ação relativamente a si mesmos, aos outros e ao meio ambiente. Desde logo, a compreensão da afetividade permite-nos validar o pressuposto do modelo dos regimes: o de que a ação implica sempre a possibilidade de um julgamento sobre as mesmas. Se repararmos, as três últimas categorias da fenomenologia da afetividade de Fuchs têm implícita uma carga avaliativa. Mesmo nas “atmosferas afetivas” e nos “*moods*”, anteriores à relação intencional com um objeto específico, está em jogo uma avaliação incarnada das qualidades situacionais. Assim também, por maioria de razão, nas emoções, visto serem um fenómeno intencional, onde, com efeito, a avaliação cumpre um papel

¹⁷⁶ Justamente por serem inerentemente avaliativas é que é possível realizar um “trabalho emocional”, i. e., uma administração das próprias emoções, como bem no-lo demonstrou Hochschild (1979). Ou veja-se, igualmente, o trabalho de Goffman (1955) acerca da “manutenção da face” junto de outrem.

¹⁷⁷ Fuchs inspira-se na noção de “intercorporalidade”, uma espécie de “incorporação mútua”, de Merleau-Ponty: as emoções contêm uma carga expressiva que é recebida pelo outro sob a forma de impressão, que, por sua vez, se converte em expressão face ao primeiro, e assim sucessivamente. Joas concorda com esta ideia, escrevendo mesmo que o corpo adquire realidade por intermédio de um processo de natureza intersubjetiva. Também Déchaux (2015) demonstra como as emoções são um indicador imprescindível para que os atores consigam ler as disposições afetivas e as intenções dos seus parceiros de interação.

¹⁷⁸ Leia-se, p. ex., um dos mais recentes textos de Stavo-Debaugé (2021), onde é proposto o conceito de “*allure*” (traduzido para português, fascínio, encanto, sedução) para dar conta da importância das formas de movimento imprimidas nos gestos e nos corpos, a variação dos seus ritmos, cadências e intensidades, das suas posturas e portes: enquanto aparências sensíveis, dão lugar a um conjunto de efeitos que permite aos atores captar a fisionomia das ações dos outros, animando assim um juízo ou apreciação ao mesmo tempo estético, afetivo e moral.

essencial. Arquembourg (2015), refutando a redução *jamesiana* das emoções às alterações corporais induzidas direta e reflexamente por estímulos excitantes do ambiente, pugna pela “racionalidade das emoções”, opondo-se, assim, à ideia de que elas seriam respostas pontuais, irracionais, espontâneas ou impulsivas¹⁷⁹. As emoções não são, pois, um fenómeno exclusivamente subjetivo ou interno (Quéré, 2021), antes pelo contrário, a autora recorre a Peirce para advogar que as emoções são *estados totais do organismo associados à avaliação das situações*. Ou seja, se é verdade que não há percepção do entorno sem um investimento afetivo do mesmo, não é menos que as emoções contêm uma dimensão cognitiva, ou, se preferirmos, interpretativa (Calcaterra, 2010; Livet, 1998), na medida em que estão ligadas à *intriga* situacional (Quéré, 2017a)¹⁸⁰. As emoções, de facto, são formas de julgar e avaliar, mesmo que intuitivas e pré-reflexivas, fornecendo indicadores e apoios para o prosseguimento da ação (Déchaux, 2015). Conclui-se, pois, que elas não são redutíveis ao afeto, sendo este tão somente um dos seus componentes, pois que sendo desencadeadas por elementos objetivos das situações, são relativas ao curso da atividade: a um mesmo afeto, como lembra Quéré (2021), podem corresponder emoções distintas, assim, como, inversamente, numa emoção, não só podem, como costumam coexistir múltiplos afetos¹⁸¹.

É por isso que, num primeiro passo, acolhemos a recomendação de Leschziner e Brett (2019), quando lembram da necessidade de reconectar a criação artística ao corpo, à sensibilidade, aos ritmos corporais e às energias emocionais. Não estando, de resto, sozinhos nesse apelo: Murphy et al. (2010) centram-se na imaginação como motor da criação, escrevem que esta ocorre através de “ritmos aurais”, de “imagens visuais”, de “formas hápticas e plásticas”, e Sandelands (1998), por sua vez, recorda-nos que a função da arte é a de consciencializar de uma experiência através da coordenação da sensibilidade com certos materiais estéticos, tais como o som, as cores ou o movimento. Há quem

¹⁷⁹ Os exemplos dados pela autora são esclarecedores e convincentes. Alguém encontra um urso nas montanhas: será crível pensar que a emoção experimentada pelo alpinista que passeia e pelo caçador de ursos é a mesma? É evidente que não. Se tudo indica que o primeiro sentirá medo, o segundo, provavelmente, sentirá excitação. O ponto central é o de que, se as emoções não contivessem uma carga avaliativa, não seria possível distinguir, p. ex., as lágrimas de alegria das de dor.

¹⁸⁰ Déchaux (2015), procurando refletir acerca do lugar das emoções nas teorias sociológicas que primam pela observação da ação, mostra justamente que a remissão daquelas para as situações concretas evita incorrer tanto no estruturalismo genético de Bourdieu como no estrategismo de Crozier e Friedberg (1995), permitindo ultrapassar esse dualismo. O primeiro vê nas emoções um produto de uma realidade latente, já o segundo evacua as emoções de cena em favor da racionalidade estrita.

¹⁸¹ Refira-se que Quéré, baseando-se na “teoria diferencialista das emoções”, de Livet (2016), convoca uma categoria inexplorada por Fuchs: a de “sentimento”, definindo-a como uma disposição afetiva mais geral e estável do que as emoções, que, não sendo pontuais, são, todavia, transitórias. O sentimento, nesse sentido, pode sobrevir à passagem de uma emoção.

chegue mesmo a defender que a criação se baseia na “fusão” do indivíduo com os seus materiais (Csikszentmihalyi, 1992). Novamente, não só compreendemos a pertinência da sugestão como a acolhemos de bom-grado. Porém, num segundo passo, devemos mostrar que essa atenção à dimensão estética não se deve fechar sobre si própria, ideia pressuposta no conceito de “fusão”, onde nenhum distanciamento crítico pode emergir. Sendo essencial, a dimensão corporal, sensorial, estética, não é suficiente: não porque a ela se venha necessariamente acrescentar a atividade reflexiva e cognitiva, mas sim, e sobretudo, porque estas já estão, desde início, contidas no *estar-no-mundo inteligente do corpo*, permanecendo fiéis ao princípio pragmático da continuidade¹⁸². Como escreve Déchaux (2015), os indivíduos pensam tanto com a mente como com o corpo: funções indissociáveis, pois onde aquela *raciocina*, este *ressoa*. Não há rutura entre *a afeição e a reflexividade* (Barbalet; 1998; Damásio, 2011), pois que a cognição requer engajamento, o qual, por sua vez, requer afeição, nem tampouco entre *afeição e volição*, pois que apenas um ser afetado age e desenvolve motivações (Fuchs, 2013). Assim, na senda do entendimento hermenêutico de Gadamer (2013), a estética é uma experiência total que envolve a abertura corpórea e afetiva, mas também o pensamento¹⁸³.

Mais do que uma fusão simbiótica, poder-se-á, então, falar de *linguagens*, ou, na senda de Zeitler e Barbier (2012), de “idiomáticas da atividade” qualitativas, sejam elas sonoras, pictóricas ou cinéticas, mas, como linguagens que são, preservam a possibilidade da produção de sentido, do julgamento reflexivo e interpretativo, do ajustamento e revisão da conduta¹⁸⁴. *Emoção e revisão* estão intricadamente ligadas, ideia bem representada na “teoria diferencialista” de Livet (2016), que chega mesmo a escrever que uma situação geradora de uma emoção é necessariamente uma tal que provoca (potencialmente) a revisão, da mesma maneira que, inversamente, qualquer situação revisável é uma situação emotiva¹⁸⁵. Isto porque, segundo o ator, a emoção é, decerto, a ressonância afetiva sentida

¹⁸² Estudos exemplares a este respeito são os de Lyon (1995), que casa as dimensões somática e convencional da ação, de Gonzalez (2014), que estuda as passagens entre os afetos e as gramáticas mobilizadas pelos indivíduos para conferirem sentido às situações, ou de Bidet (2007), para quem a “inserção na existência” implica um desdobramento dos afetos para o plano simbólico por via do ajustamento rítmico da ação.

¹⁸³ É justamente isso que Loser (2014) revela na sua pesquisa acerca de um atelier de pintura: o gesto de pintar é simultaneamente corporal, emocional e cognitivo.

¹⁸⁴ Não se deverá obnubilar, contudo, a diferença fundamental relativamente à linguagem verbal. A esse título leia-se Gil (2010) ou Ravet (2010).

¹⁸⁵ Sem embargo, o autor reconhece que há emoções que, longe de desencadear um processo de revisão, paralisam e bloqueiam o mesmo. Quéré (2021) adverte para o mesmo, quando escreve que as emoções, enquanto operadoras da coordenação situada da ação, tanto podem dar aos atores a energia necessária para a superação dos obstáculos, como podem paralisar a ação, submergindo-os.

corporalmente, mas igualmente psicológica e *comportamental*, de um diferencial entre os traços percebidos de uma certa situação e o *prolongamento* dos pensamentos, percepções e ações em curso¹⁸⁶. Aliás, os próprios resultados da revisão da conduta são objeto de uma avaliação afetiva, quando muito baseada na satisfação, ou insatisfação, daí resultante. Em suma, a mobilização da atenção cognitiva requer a detecção de uma “saliência” afetiva e perceptiva na situação (Bidet, 2007). Um problema suscitante da atividade reflexiva tem que ser sentido para ser enunciado e pensado (Dewey, 1958), de onde decorre que as situações seriam desprovidas de inteligibilidade se não fossem baseadas numa experiência sensível (Quéré, 2004).

Compreender-se-á facilmente, pois, que para entender como a afetividade já engloba, em si mesma, as operações cognitivas, temos de nos apartar da ideia *cartesiana* de sujeito epistémico, subjacente a uma concepção mentalista e intelectualista do conhecimento, e segundo a qual a cognição seria sinónimo de acumulação intelectual de saber. A cognição está longe de se reduzir ao epistémico (Ogien, 2015b), não sendo possível reproduzir a realidade física ao nível psíquico: ao invés, no lugar da correspondência entre interior e exterior, dever-se-á pensar que entre os indivíduos e o meio ambiente, na transação que entre si estabelecem, está sempre interposta a significação (Côté, 2016; Mead, 2015). Requer-se, então, um alargamento do conceito de cognição que se mostre capaz de dar conta das operações reflexivas de um ponto de vista pragmático, i. e., social, situado, corpóreo e prático (Conein & Jacopin, 1994)¹⁸⁷. É para isso mesmo que Weid (2015) nos alerta: o desenvolvimento cognitivo não corresponde ao exercício de uma capacidade cerebral encarregada do processamento de informações e da geração de representações mentais, resultando antes da ação de um corpo inteiro num dado meio ambiente.

Ogien (2015b) é um dos sociólogos que com maior acuidade se dedica a esta tarefa, levando-a às últimas consequências lógicas. Defendendo uma concepção social da mente, o autor advoga que *agir já é pensar*, pugnando por uma concepção *externalista* da mente, segundo a qual a produção de sentido não é originária nem do cérebro, nem da consciência, nem da racionalidade dos indivíduos, uma vez que emerge da experiência e

¹⁸⁶ Livet afirma que quanto maior o diferencial, mais intensa é a emoção, avançando com duas dinâmicas situacionais: (i) a “dinâmica inercial”, quando as projeções dos indivíduos correspondem ao normal desenvolvimento da atividade, e (ii) a “dinâmica informativa”, que ocorre quando acontecimentos inesperados irrompem, desvio esse que é o responsável pela intensificação emocional.

¹⁸⁷ O que vai em linha com as mais recentes descobertas nas neurociências, senão veja-se Maturana e Varela (1980) ou Clark e Chalmers (1998).

se encontra *distribuída* no meio ambiente (Burke, 2000). Como já Mead (2015) percebera, a reflexão remete inexoravelmente para o curso da ação¹⁸⁸, consistindo a mente, por conseguinte, na capacidade de *suspender* a ação, i. e., de inibir, ou atrasar, a resposta imediata, matizando, destarte, o “presente bruto”, concreto, com um “*presente especioso*”, mais do que ilusório, inatural, em função dos “fins-em-vista” (Dewey, 1958) dos indivíduos, e que abre para o domínio das vias possíveis, mesmo que não consumadas, da ação, logo possibilitando a revisão da conduta (Burke, 2000). Este mundo possível para onde abre a atualidade imediata não é, porém, uma alternativa ao mundo percebido, sendo antes uma expressão da potencialidade intrínseca deste que o alarga e nele introduz um novo horizonte hipotético e interpretativo (Ballabio, 2018). Como escreve Johnson (2007), *pensar é fazer e a cognição é ação*. O *sentido*, em geral, e a *significação*, em particular, recorrendo a *signos*, sejam eles “ícones”, “índices” ou “símbolos” (Peirce, 1966), permitem, de facto, o *diferimento temporal*, dando lugar a um distanciamento, ou recuo, relativamente aos conteúdos da experiência, acrescentando-lhes flexibilidade e elasticidade e *possibilitando a antecipação, a memorização e a abstração* (Dreon, 2014). Como afirma Chateauraynaud (2017), a cognição situa-se numa região intermédia entre um “regime de captura”, onde os atores estariam “possuídos” sensorialmente pela matéria, e um “regime de objetividade”, segundo o qual é possível colocá-la à distância.

As pesquisas de Conein (1998b) mostram o quão distribuída é a atividade cognitiva, postulando que é necessário alargar a unidade de análise do “envelope corporal” individual para o *ambiente material*. Com efeito, o autor, a par de tantos outros, de entre os quais citem-se Lave e Wenger (1991) e Norman (2002), defende que a reflexão se suporta em tecnologias, objetos e artefactos cognitivos externos, os quais podem ir de um computador sofisticado até um mero lápis. Todavia, note-se, o apoio prático fornecido pelo meio ambiente à atividade reflexiva não se limita à disponibilização de *instrumentos*, ou dispositivos, aos quais os atores possam explicitamente delegar tarefas cognitivas. Pelo contrário, a produção de sentido requer identicamente do ambiente o fornecimento de *pistas* perceptivas que providenciem informação suficiente para a condução do curso da ação. As habilidades reflexivas estão, pois, enraizadas na exploração das *affordances* ambientais, sendo estas entendidas essencialmente como possibilidades para a ação (Madzia, 2013a).

¹⁸⁸ O conceito de “perspetiva”, em Mead, aponta exatamente para essa capacidade reflexiva inerente ao curso da ação.

Por outro lado, a distribuição da atividade cognitiva dá-se também num *ambiente social*, i. e., povoado por outros participantes da situação cuja presença também oferece índices e vestígios que são sentidos, percebidos e *lidos* para, em maior ou menor grau, antecipar, inferir, ou, no mínimo, enquadrar as suas condutas, mas também as próprias, assim conferindo-lhes sentido (Conein, 1998b; Zask, 2008)¹⁸⁹. Significa isto que as operações reflexivas devem ser reenviadas para os modos de coordenação da atividade conjunta, sendo nesse contexto que, simultaneamente, se apreende o sentido do entorno, bem como se *qualifica* as ações dos outros e a própria (Thévenot, 2006). Como vimos, a cada regime de engajamento se associam “formatos informativos” e “cognitivos”, bem como “formas de objetividade”, i. e., modos de captar, selecionar a informação relevante, e, por conseguinte, investir e qualificar a situação experienciada e o respetivo curso da ação em andamento¹⁹⁰. Thévenot (2007b), então, parte da indissociabilidade dos ambientes material e social, sintetizando-os na medida em que cada formato cognitivo releva não apenas do género de dependências que os indivíduos mantêm com o meio ambiente, mas igualmente do modo de coordenação posto em prática. A cada regime corresponde, portanto, um modo de “comunalizar” a informação que facilita a coordenação da ação, e cujas vias e graus de generalidade e abstração relativamente às situações imediatas, e consequentemente de estabelecer equivalências entre os seres, diferem entre si¹⁹¹. Mas se, como temos vindo a defender, as habilidades cognitivas emergem das e consolidam-se nas situações concretas, então, como corolário, entendemos que, como lembra Chateauraynaud (2004), a cognição é ainda distribuída no *tempo*, na sequencialidade da ação, para além de nos suportes materiais providenciados pelo

¹⁸⁹ É por esta razão que Johnson (2007) escreve que para além de uma cognição ambiental e distribuída, faz-se necessária uma “etologia cognitiva”.

¹⁹⁰ Tenha-se em conta que Thévenot (1984) dá um sentido específico ao termo “informação”, adveniente, de resto, da sua raiz etimológica: “in-formar” é, antes de tudo, “dar forma” a algo, formatar. Daqui se depreende que a informação não é dada nem está já disponível nas situações, antes sendo um processo que requer engajamento e transação com o ambiente.

¹⁹¹ Aqui se encontra o fundamento da crítica que Thévenot dirige às abordagens sistêmicas, reticulares, distribuídas e situadas da cognição que, grosso modo, prevalecem atualmente nas Neurociências como também na Sociologia. Não obstante terem a vantagem de prestar atenção à interdependência relativamente ao ambiente material e aos outros que está na base das habilidades cognitivas, essas perspetivas não são sensíveis à pluralidade de níveis e modos através dos quais os atores comunalizam a informação, acabando por achatar e uniformizar as capacidades reflexivas. Como é bom de ver, há diferenças inequívocas entre o formato cognitivo posto em prática no regime de justificação, mais vocacionado para a subida em generalidade e consequente des-singularização, e o do regime em familiaridade, mais enraizado nos usos pessoais e, portanto, mais dificilmente replicável e comunicável. À imagem de Piette (2013), que também endereça uma crítica similar a estas perspetivas, já que, escreve, ao remeter a cognição para os objetos e ambientes, acabam por carecer de uma leitura da relação situacional entre os suportes e os modos de presença dos humanos, os quais, amiúde, amortecem os significados circulantes nas situações. Refira-se ainda Chateauraynaud (2017), para quem a teoria do ator-rede comprime a reflexividade dos atores ao negligenciar as propriedades das diferentes classes de actantes.

ambiente e de nos outros parceiros da coordenação¹⁹². Até porque, como afirmámos, por menor que seja, o distanciamento requerido pelo exercício da reflexividade é um resultado imanente aos modos de participação e envolvimento na sequencialidade da ação (Colapietro, 2006; Ogien, 2014a).

A linguagem, decerto, assume uma função e uma preponderância diferentes consoante os formatos cognitivos, logo, conforme os modos de coordenação e os regimes de engajamento. Em todo o caso, há que reter que à luz da perspetiva continuista aqui perfilhada a própria experiência sensível é moldada pela linguagem e pelas operações reflexivas. Até porque, na verdade, qualquer processo de conhecimento implica uma modificação tanto do indivíduo como das próprias condições existentes (Zask, 2003). Ou seja, o discurso verbal, mas também, mais geralmente, qualquer modo de produzir sentido, antes ainda de poder assumir uma função representacional, define-se por ser capaz de *constituir* a experiência, de a articular e alterar¹⁹³. Esta é, como já sabemos, a pedra de toque do realismo preconizado pelas sociologias pragmáticas, que, longe de ser *naïve* ou dogmático, vê o meio ambiente e o organismo como duas funções acopladas da experiência e, ademais, em permanente coevolução. É por isso que concordamos com Quéré (2006a) quando escreve que o *socius* se vai diferenciando em entidades dotadas de forma e individualidade, as quais são inextricavelmente *perceptíveis*, ao nível sensorial, e *descritíveis*, ao nível semântico¹⁹⁴. De facto, prossegue o autor, a perceção nunca se limita a um simples exercício ótico, uma vez que vai além da mera receção física de sensações e recolha de impressões visuais. Ao invés, aquilo que é percebido já se encontra emaranhado numa “rede semântica”, articulação discursiva essa que permite uma espécie

¹⁹² Também Jonhson (2014a), criticando as abordagens objetivistas do significado, identifica-lhes a falha de descurarem o tempo e, subsequentemente, o seu carácter processual, limitando o sentido às asserções proposicionais em momentos particulares e pontuais no tempo.

¹⁹³ Apesar de tudo, como lembra Madzia (2013a), as sociologias pragmáticas não colocam completamente de parte o conceito de representação, limitando-se a redefini-lo em função do curso prático da ação. Essa redefinição equivale a pensar nas representações não tanto como modelos de uma realidade externa e mais como modelos para transacionar com o ambiente, não tanto como modelos criados *do* mundo, mas tomando o mundo *como* modelo, não tanto como cópias mentais do mundo, mas mais como atitudes a um nível não-proposicional e sub-pessoal (aquilo a que Mead chamava “*deeds*”).

¹⁹⁴ Aqui Quéré bebe diretamente em Wittgenstein, de acordo com quem os indivíduos percebem os objetos num “contexto de descrição”, i. e., vendo-os imediatamente como sendo de um certo tipo. Já Mills (1940) havia percebido que uma ação somente é intencional, i. e., dotada de sentido para os outros e para o próprio, quando tendo atrelada a si um “vocabulário de motivos”. Tenhamos, todavia, em conta que para Quéré e Terzi (2014) a descritibilidade da ação e das coisas não se cinge ao discurso verbal nem à racionalidade estrita, nisto se afastando do último Boltanski (2013), a quem acusam de desvirtuar os fundamentos basilares do pragmatismo, defendendo antes que existe uma linguagem da ação que precede a sua colocação na linguagem verbal.

de “ver como”, ou de “ter por”, onde sensível e inteligível se interpenetram¹⁹⁵. Justamente por esta razão é que Chateauraynaud (2004) salienta que uma sociologia das competências cognitivas equivale a uma sociologia das competências perceptivas. As emoções experimentadas, como as impressões recebidas por via da percepção, não são, portanto, preexistentes ao sentido, em geral, e ao discurso, em particular. As impressões são, outrossim, diretamente afetadas pelo campo semântico, o qual torna (i) mais facilmente *manipuláveis* e (ii) mais *comunicáveis* objetos por natureza esquivos, tais como as sensações, impressões, emoções ou sentimentos (Quéré, 1994)¹⁹⁶. Não nos olvidemos, de resto, que o próprio pensar supõe sempre uma experiência do pensamento, da mesma maneira que a linguagem não se limita a oferecer significações instrumentais, contendo uma qualidade imediata (Dreon, 2014), sendo, portanto, a “atualidade finita”, bruta, espessa e física ininteligível se e quando apartada da “idealidade infinita”, do mundo dos possíveis virtuais, pelo que o qualitativo e o inteligível se encontram mestiçados desde o começo (Colapietro, 2018).

A essa rede semântica, referida por Quéré, pertence tudo aquilo que serve para dar sentido, ordem e direção à experiência, ou, numa palavra, tudo quanto participa na sua articulação. Como vimos, as categorias e os conceitos, o sentido, o significado e o conhecimento são propriedades emergentes da experiência, sendo a esta sempre referidos, mas sem deixar de nela retroagir¹⁹⁷. Todavia, nesse processo também participam, di-nolo ainda Quéré (1994), elementos de uma natureza diferente, embora estreita e continuamente conectados aos domínios da corporeidade sensível e da inteligibilidade, tais como regras, normas, convenções, gramáticas, escalas de valor ou critérios de avaliação. Se, como até aqui temos vindo a perceber, Chateauraynaud (2004) está certo quando escreve que o social prende no jogo de múltiplas e reversíveis, embora finitas, remissões entre afetos, perceptos e conceitos, pensamos ser necessário, conforme já se desvendou, acrescentar a esta cogitação a dimensão axiológica, normativa ou moral.

¹⁹⁵ Como afirma Noë (2004), a percepção não é algo que ocorra ao indivíduo, sendo já o produto de uma ação.

¹⁹⁶ Quéré refere-se a este processo como a conversão de “objetos organizacionais” em “artefactos semióticos”. Um dos exemplos que dá é o do vocabulário das cores, que introduz distinções e estabelece contrastes que afetam diretamente a percepção das mesmas, pelo que, conclui, o campo semântico organiza e diferencia o domínio dos afetos, campo esse que também possibilita que os atores identifiquem as suas emoções e sentimentos.

¹⁹⁷ Lemieux (2012) lembra que já para Durkheim, sem embargo o pendor grupal e coletivista da sua abordagem, as categorias (de conhecimento), longe de estarem desligadas da experiência, eram controladas por ela.

Cumpra revisitar o modelo dos regimes de engajamento, cuja utilidade advém de atrelar à ação a possibilidade do julgamento. Julgamento esse que é, simultaneamente, *cognitivo*, segundo o qual, como escrevemos, os atores *sabem* em que situação se encontram, mas também *moral*, ou axiológico, uma vez que não há engajamento sem a *valorização* de um dado bem¹⁹⁸. Como Werneck (2013) bem assinala, as “capacidades críticas” trabalhadas por Boltanski e Thévenot (1991, 1999) implicam uma “capacidade moral” para distinguir o que é “bem” e “não é bem” (para si e para os outros em função das situações concretas), pelo que os indivíduos, ao agirem, já são inevitavelmente atores morais. É, de resto, o próprio Thévenot (2006), mas também Auray (2017), que adiantam que os “formatos de informação” e de “avaliação” são inextrincáveis, o *cognitivo* e o *normativo* enrolando-se um no outro, já que a ação é sempre axiologicamente orientada, levada a cabo por humanos “equipados de uma complexidade moral” sem a qual, aliás, não seriam capazes de transitar de regime para regime na constituição convivial do comum. E visto que, como escreve Quéré (2006a), de uma perspectiva pragmática, a significação remete para as maneiras de agir e para as sequências práticas da atividade, então segue-se que a *identificação* dos seres já contém “elementos normativos” e “apreciações axiológicas” que os *qualificam*. Ou, nas palavras de Frega (2015), a normatividade faz-se presente sempre que haja coordenação¹⁹⁹.

Então, a ação – na medida em que é passível de ser julgada (pelo outro, mas também pelo próprio) como *apropriada* ou *inapropriada*, *própria* ou *imprópria*, independentemente dos critérios mobilizados para o efeito, que sabemos serem heterogêneos e plurais, em função das expectativas acarretadas na situação – é já sempre um empreendimento moral (Cefai, 2015; Centemeri, 2017; Dodier, 1993b; Pattaroni, 2001). É esse sentido de *propriedade da ação* que Thévenot (1990) pretende captar com

¹⁹⁸ Devemos prestar um esclarecimento quanto ao uso do termo “moral”. Compreendemos que poderá soar abusiva e miscelânea a associação da moral às regras, convenções, valores ou normas. No entanto, aqui seguimos a definição operada por Ricoeur (2020), que distingue *ética*, que corresponde à visada de uma vida plena e boa, pertencendo à esfera da intenção individual da ação, de *moral*, que, por seu turno, se prende à articulação dessa visada com as normas. Assim, adotamos uma definição lata de moral que vai além (i) da ideia de um código escrito ou não-escrito de regras prescritivas e restritivas e (ii) da ideia estrita de bem-comum, uma vez que, como vimos, há bens perseguidos e garantidos que não passam pela generalização sob a forma de vontade geral, mesmo que plural. A injunção moral, como bem no-lo revelou Levinas (2000), define-se pela abertura para o infinito que o rosto do outro proporciona (norma antes das normas), antecedendo a figura da justiça, a qual implica a presença de um terceiro, de uma mediação através da qual equivale e distribuir. Sempre que haja a possibilidade de a ação ser julgada como apropriada ou inapropriada estamos perante um fenómeno também moral.

¹⁹⁹ A ideia, tão fundamental no modelo de Thévenot, mas, em geral, no grosso das sociologias pragmáticas, de que a ação implica um julgamento possível, alinha-se explicitamente com a intenção de Ricoeur (2015) de prolongar a antropologia do agir para as qualificações segundo predicados do bom e do obrigatório.

o conceito “ação que *convém*”, o qual transcende, não só a simples *conveniência* pessoal (seja utilitária, seja expressiva) ou geral, mas também a mera *adequabilidade*, que entendemos apontar mais para a ideia de alinhamento cognitivo. A ação convém quando é *própria* relativamente à situação e ao modo de coordenação do curso da ação, propriedade essa que implica o peso de uma *afeção moral* (Frega, 2012; Joas, 2013).

Quem reconhece, desde logo, este peso afetivo-moral é Livet (2005), advogando que são as próprias emoções que funcionam “como sondas do valor”. Trata-se de “percepções de valores” que detêm um conteúdo avaliativo, desempenhando um papel epistémico de revelação de um “mundo de valores”, cujas “informações sensoriais” são responsáveis pelo ambiente se dar ao indivíduo como imediatamente valorativo (Déchaux, 2015). É por isso que, lembra Thévenot (2002, 2004), as “convenções normativas” que governam a coordenação sempre incerta da ação somente podem ser implementadas num ambiente devidamente equipado, composto de seres e formas adequadamente investidos. A ação, e respetivo julgamento axiológico, não pode ser reduzido à expressão concreta de um princípio geral extraído de um modelo abstrato, procedimento analítico que consubstanciaria uma forma de idealismo ou até essencialismo (Cefai, 2015; Frega, 2015; Hennion & Vidal-Nacquet, 2015)²⁰⁰. Em vez disso, como escreve Pharo (2006, 2007), proponente de um “realismo sociológico” que recoloca o fenómeno moral no “mundo natural vivo”, as normas sociais e morais repousam na sensibilidade humana, a qual tende para o prazer e para escapar do sofrimento.

Rejeitando a pressuposição de um conjunto estável e coeso de valores, Heinich (2014a, 2017) é uma das sociólogas que, na linhagem das sociologias pragmáticas, mais presta atenção à axiologia, propondo uma abordagem pluralista, contextual e descritiva que tome por objeto os valores e, sobretudo, os modos e operações de que os atores lançam mão para avaliar e qualificar os seres e as coisas²⁰¹. Neste timbre, Misdrahi (2015) mapeou e descreveu os vários regimes de avaliação presentes nas fundamentações e justificações de vários júris de obras de arte, detetando sete maneiras distintas, mas coexistentes, de as valorizar e apreciar: (i) o “argumento de tipo purificador”, que diz

²⁰⁰ Cefai, vendo na moral algo antagónico à deontologia, chega mesmo a propor, e a executar, aquilo que designou por uma “etnografia moral”.

²⁰¹ No texto mencionado, a autora abre inteligentemente uma terceira via entre as abordagens de Bourdieu e Boudon, afirmando que os valores não são uma criação arbitrária da classe dominante nem fundados nas razões individuais (ou no seu agregado). Pelo contrário, os valores são relativamente impostos (e não livres), acessíveis à discussão (e não irracionais) e coletivamente negociados (e não individuais).

respeito à natureza da própria obra, (ii) o “argumento da singularidade”, atinente a valores como a autenticidade, a originalidade e a criatividade, (iii) o “argumento hermenêutico”, referente ao significado e à intenção dos artistas, (iv) o “argumento estético”, dirigido à beleza ou à harmonia, (v) o “argumento estésico”, endereçado aos efeitos da obra no público, (vi) o “argumento do reconhecimento”, referente à notoriedade e reputação da pessoa do artista, e (vii) o “argumento moral”, direcionado para as qualidades pessoais dos artistas, tais como o empenho, a honestidade, ou para as características da sua carreira, como, p. ex., o montante de financiamento subjacente aos seus projetos artísticos.

Quéré (2020b) é o primeiro a saudar tal tentativa, todavia, erige-lhe algumas objeções, as quais fazemos nossas, com o propósito de a conduzir até à sua “conclusão lógica”. Escreve o autor que a proposta de Heinich derrapa para um modo de pensamento, pese embora pragmático, “representacionalista”, que não faz jus às fundações sensoriomotoras e emocionais das operações avaliativas, tampouco às dependências práticas dos atores face ao meio ambiente. Assim, cabe superar o paradigma da representação para pensar a *formação* dos valores, para o que Quéré, aí acompanhado por Bidet (2008), Bidet et al. (2011) ou Centemeri (2011), convocam a “teoria da valoração” – e respetiva conceção adverbial dos valores – de Dewey (1939). *Valoração* que, sublinhamos, difere (visto estar-lhe na base) da *avaliação*: esta é apenas um dos modos de qualificar em termos de valor, o qual implica já algum distanciamento cognitivo e reflexivo, concentrando-se nas operações judicativas, precisamente aquelas que Heinich estuda²⁰², enquanto a valoração não se refere a operações nem a julgamentos, sendo imanente ao estar-no-mundo transacional, ao curso prático da ação, e consubstanciando um modo de qualificar afetivo-motor e qualitativo que em cada situação concreta passa por composições atravessadas por sensações de agradabilidade, prazer, conforto, atração, dor, repulsão ou desconforto²⁰³.

Os valores não são, portanto, coisas, representações sociais, tampouco crenças coletivas dotadas de um poder restritivo sobre a ação. Os valores são, antes, qualificações e apreciações ativas no desencadeamento e coordenação da ação conjunta, contexto

²⁰² Daí Quéré acusar Heinich de cometer um viés cognitivista nas suas análises sobre os valores: a autora centra-se nas qualificações e avaliações reflexivas, enunciativas, judicativas, e não no caráter imediatamente pensante e axiológico da experiência. Para um aprofundamento, à luz dos regimes de engajamento, da temática dos modos de valoração, avaliação e qualificação mobilizados nos contextos práticos com a finalidade de politizar certas causas leia-se também Centemeri (2015b, 2017).

²⁰³ As valorações, tanto no seu sentido original, em Dewey, como conforme Quéré as trabalha, estão muito próximas do que Wittgenstein (1966) denomina de “reações estéticas”. Frise-se, ainda, que Quéré, no texto citado, não descarta a possibilidade de as avaliações retroagirem nas valorações.

prático no qual tanto as valorações como os julgamentos de valor têm lugar e cuja base se encontra nas valências primárias associadas à afetividade e, particularmente, às emoções (Livet & Thévenot, 1997). O que, ainda segundo estes autores, não invalida que esses julgamentos não representem uma mudança de registo no decurso da ação, já que a avaliação explícita de um ser exige uma interrupção questionadora que o despoja da sua condição de ator e imobiliza enquanto objeto avaliado. Justamente por esse motivo (por os termos desse questionamento axiológico e avaliativo diferirem) é que a cada regime de engajamento correspondem emoções distintas expressas em formatos emocionais também eles variáveis²⁰⁴. Até porque as emoções avaliativas têm lugar, sobretudo, quando as convenções normativas, diferentes tendo em conta os vários regimes, são manifestamente dissonantes relativamente às condições concretas das situações. Simplesmente afirmamos, na senda de Frega (2015) ou Ogien (2015a), que a normatividade é (i) *indexada*, i. e., irredutível e imanente ao curso da ação, e, como tal, (ii) *revisável*, uma vez que é dotada de um certo grau de objetividade que a expõe à (eventual) contestação e à incerteza da realidade. Isto porque, como frisa Joas (2013), se é verdade que os valores emanam das contingências situacionais, não o é menos que eles se possam tornar uma referência objetiva para aqueles que se encontram fisicamente afastados dessas contingências.

O que implica, como se depreenderá, um reequacionamento das noções de “regra” e “norma”, uma vez que delas, por si só, não se pode deduzir a semelhança no espaço e no tempo do comportamento dos indivíduos. Aquelas (tal como avançámos a respeito das gramáticas associadas aos regimes de engajamento), mais do que constrangimentos, ou restrições, externas, são imanescentes ao próprio desenrolar da ação, pelo que a sua autoridade e operacionalidade no que concerne à orientação da ação relevam menos da aplicação de sanções, ou de controlo social, do que do *eco* interno espoletado pelo seu (in)cumprimento (Elster, 2009)²⁰⁵. Como escreve Mariot (2011), criticando Durkheim, não é em primeiro lugar a obrigação que caracteriza as normas sociais, tampouco o seu

²⁰⁴ A esse título, leia-se o texto de Stavo-Debaugé (2012c), onde, partindo de uma conceção pluralista da moral, se mostra a diferença entre o sentimento moral de “injustiça”, referente ao regime de justificação, e o sentimento moral de “ultraje” ou “humilhação”, no seio do regime em familiaridade. Também o estudo de Breviglieri (2009) é paradigmático a este respeito, escrevendo acerca do sentimento do “insuportável”, atinente a este último regime.

²⁰⁵ Este raciocínio aplica-se tanto às ocasiões em que as normas e regras são seguidas pelos indivíduos, como àquelas em que são desrespeitadas. Como lembra Déchaux (2015), surgem, por vezes, sentimentos morais que se opõem às normas vigentes, podendo, inclusive, motivar e conduzir os atores a mudá-las. Não por acaso, Pattaroni (2001) utiliza a expressão “*molas morais*”, destacando o carácter corporal e motor da moralidade na orientação da ação.

caráter imperativo²⁰⁶. A disciplina deve, então, ser compreendida como um caso-limite no que ao cumprimento normativo diz respeito, uma vez que o seguimento de uma regra se reporta-se, antes de mais e comumente, à “preocupação” relativa a um bem, mais pessoal ou geral, e ao modo de dirigir a ação face aos outros, podendo assumir a figura da “sensibilidade”, da “solidariedade”, da “convicção”, ou até do “dever” (Pattaroni, 2001), mas também da “responsabilidade” (Genard, 2023; Pharo, 2006).

Em suma, o modelo dos regimes de engajamento, pressupondo que à ação corresponde a possibilidade de julgamento, articula as várias dimensões da experiência: a *fenomenológica*, onde os atores estabelecem um conjunto de dependências com o meio ambiente; a *hermenêutica*, a partir da qual as situações e ações adquirem sentido e, assim, inteligibilidade para os atores; e a *moral*, por via da qual se confere uma orientação e direção normativa e axiológica à ação na perseguição da garantia de um certo bem. Estas dimensões emaranham-se tanto na relação dos atores com o meio ambiente, como com os outros e consigo mesmo. Trata-se de um modelo, assim sendo, heurísticamente rico para rastrear os modos plurais através dos quais o comum, e particularmente a experiência criativa artística²⁰⁷, é feito, desfeito e refeito, ou, o mesmo é dizer, os modos como o social prende – como os seres, ao mesmo tempo, *prendem*, *apreendem* e *apreciam* a realidade que os rodeia, os outros e a si próprios *na e pela* ação.

Compreender-se-á agora melhor as razões da nossa discordância, e que temos vindo progressiva e parcialmente a deslindar, com a perspectiva de Becker plasmada no livro *Art Worlds* (1982). É verdade que, à semelhança de Becker, defendemos que o olhar deverá voltar-se para as situações concretas. É também verdade que, tal como o autor, consideramos profícuo acompanhar aquelas situações onde a criação artística tem lugar. Subscrevemo-lo, ainda, na proposta de rastrear as relações de coordenação que permitem essa mesma criação e que podem sempre ser realizadas de modo diferente²⁰⁸. Finalmente,

²⁰⁶ Essa é a diferença entre moral e moralismo, como bem indica Ogien (2014a). Se esta consiste num conjunto de regras exteriormente impostas por uma instituição legitimada para o efeito, aquela emana diretamente da ação com vista à resolução de problemas concretos.

²⁰⁷ É curioso notar, aqui seguindo Sorignet e Perrenoud (2018), que estamos distantes do olhar, breve e superficial, é certo, que Durkheim lançou sobre as artes. Nos seus escritos iniciais sobre pedagogia, patenteia-se uma desconfiança (platónica, quase diríamos) relativamente às artes na sua qualidade de vetor de transmissão dos valores e normas sociais partilhados pelos membros de uma sociedade. Porquê? Pois, nas palavras do mestre francês, “a arte afasta-se da vida moral” por estar distante da realidade, falhando, pois, devido à sua amoralidade, a missão de educar e formar os cidadãos. Como é bom de ver, segundo a perspectiva neste estudo seguida a arte é também um fenómeno irremediavelmente moral.

²⁰⁸ Que em Becker tendem, deve ser assinalado, a ser reduzidas às redes de *cooperação*. O termo “coordenação”, a nosso ver, revela um maior potencial heurístico, já que remete para o “colocar em ordem”, “ordenar conjuntamente” a atividade. A cooperação, como aliás já Simmel (1909) percebera, é apenas uma de entre várias “formas de sociação”, a par do “conflito”, da “competição” ou da “individualização”, assim

concordamos inclusivamente com a ideia de que essa coordenação tem por pré-requisito *prático* a existência de convenções. E, contudo, por vários motivos não nos alinhamos plenamente com os seus ensinamentos. É que, na senda de desmistificar a ideia de que a arte constituiria um mundo apartado da sociedade e de que a criação não é produto de um génio único e isolado, Becker comete um *viés institucionalista* que o faz perder a especificidade da experiência criativa e do artista²⁰⁹. Senão, repare-se que as descrições por si elaboradas e apresentadas a respeito do “mundo da arte” recorrem exatamente aos mesmos expedientes analíticos da sociologia do trabalho e das profissões, o que não pode deixar de ter como consequência que o artista seja considerado como apenas mais um *profissional* participante na rede de cooperação, por um lado, e, por outro, que as obras sejam encaradas como um *produto*. Uma e outra asserção, juntas, configuram uma abordagem à arte segundo o *paradigma da produção cultural*, onde fazer arte não difere qualitativamente em nada de outras atividades (Leschziner e Brett, 2019; Zolberg, 2015)²¹⁰.

Girel (2015), p. ex., discorda da nossa crítica, advogando que o artista não se vê relativizado, uma vez que o alargamento do escopo da análise aos vários atores e atividades do “mundo da arte” não significa que todos tenham o mesmo peso nem que façam o mesmo, mas apenas que participam²¹¹. O que não deixa, em rigor, de ser verdade, mesmo que Zolberg (2015), por sua vez, considere que em Becker, por via da “conflação” da receção e da produção nas redes de cooperação, os artistas parecem passivos ao extremo, não sendo discerníveis das audiências. Mas a questão que nos prende não é tanto a do diferencial de peso numa dada rede de cooperação, a qual, de acordo com Becker, conecta os atores segundo uma ordem estabelecida pela partilha e “negociação” de

perdendo, enquanto conceito, apetência para captar as resistências, os empecilhos ou as quezílias que são parte integrante do curso da ação.

²⁰⁹ Veja-se o trabalho de Girel (2015), que, não concordando com o corolário que extraímos, documenta robustamente o cunho institucionalista dos estudos de Becker, mesmo que com uma veia interacionista evidente, a qual permite tornar as perspetivas, ainda demasiadamente teóricas e especulativas, de Danto (1964) e Dickie (1964) mais operacionais, empíricas e, conseqüentemente, locais. De resto, não é preciso ir mais longe, uma vez que é o próprio Becker et al. (2006) que assume as implicações da sua posição, ficando que a sua abordagem é socio organizacional, e não estética, não entrando, por isso, em disputa contra aqueles que, como de la Fuente (2010), lhe criticam o facto de esta sua obra, mais do que um exemplar de Sociologia da Arte, é uma sociologia das ocupações aplicada ao trabalho artístico.

²¹⁰ E que, devemos assinalar, veio a inspirar variados estudos nas décadas seguintes, e até hoje, diga-se. A título de exemplo, veja-se Crane (1987) ou DiMaggio (1982), estudos cuja característica transversal é a de colocar a obra de arte sob a luz das dinâmicas organizacionais e da divisão do trabalho.

²¹¹ Uma das autoras que vocaliza a crítica de que Becker relativiza o papel do artista ao focar nas teias de cooperação é Zolberg (1990), afirmando mesmo que na medida em que, afinal, todos participam no processo criativo, desde o artista, passando pelo público, até ao técnico de som, o artista acaba por ser indistinto nessa multiplicidade de atores e funções.

“convenções”, responsáveis pela coordenação das atividades situadas e pelo vínculo dos atores, assim desencadeando uma “ação coletiva” da qual, justamente, resulta o “mundo da arte”. A nossa crítica dirige-se noutro sentido. É que, em função (i) de reduzir o reconhecimento dos artistas e das obras, a sua consagração ou desqualificação, às convenções, (ii) de não ter em conta a sua pluralidade, tampouco o dinamismo e versatilidade com que os atores deslizam de umas para outras, mas, até mais do que isso, (iii) de não abrir as convenções para a coordenação consigo mesmo e com o meio ambiente, cingindo-se às relações com os outros, Becker acaba por inserir a atividade de criação num contexto mais vasto de atividades interdependentes, *terraplanando*, mais até do que relativizando, o volume experiencial do artista e a sua subjetivação, bem como ignorando como as obras podem dele fazer parte (i) tocando e comovendo *corporalmente* e (ii) instituindo um laço *moral* de responsabilidade²¹².

Não somos alheios à crítica que Piette (2009, 2013) dirige ao modelo dos regimes de engajamento e que, curiosamente, não é muito distinta da que endereçamos a Becker. Explicitamo-la, pois nela vemos um pretexto para precisar algumas considerações a respeito do modelo proposto por Thévenot. Escreve Piette que os regimes de engajamento, com a terminologia que os subjaz (poderes de coordenação, formatos de informação, modos de qualificação, etc.), analisa a ação sob a égide da coordenação, o que remete para os modos de estabelecer uma inteligibilidade mútua. Assim, é inferido que a tónica da análise é colocada na *sucessão* dos regimes que os atores atravessam numa dada situação, em prejuízo da *simultaneidade* dos mesmos. Ora, interessantemente, Piette levanta uma simples questão: como *estão* os atores quando agem? Isto porque, lembramos, e a nosso ver bem, cada ator é capaz (como no-lo demonstra a vida quotidiana) de seguir cursos de ação diferentes em simultâneo: a direção da atenção pode perfeitamente multiplicar-se ao mesmo tempo na conversa que se está a entabular ao telefone com um amigo, na partida de ténis que se vai desenrolando na televisão e naquilo que se planeia fazer depois de o jogo terminar, p. ex.. Assim, o antropólogo francês concebe a atividade como um *nó* de segmentos de ação fragmentários, pelo que, recomenda, a coordenação da ação não é o melhor ângulo de compreensão das situações, mas sim as formas como os atores *modalizam* a sua *presença*. A noção de presença é vista, então, como mais heurística, uma vez que capta os “restos” da ação, a qual nunca é arrebatada, ou, digamos, assolapada, por um regime, seja ele qual for. Como propugnada por esta antropologia da

²¹² Seguimos a crítica bem sumariada por Piraud e Pattaroni (2014), que afirmam justamente que os atores, em Becker, parecem “muito estáveis, sem rachaduras ou dobras”, um “eu forte e sempre já subjetivado”.

presença, a atenção à “distração” relativamente ao segmento da ação principal, à sua “lateralidade” ou “detalhes”, equivale a uma “fenomenografia” ou “intensitometria” da presença, a qual é sempre um misto de “presença-ausência”, de peso e leveza, de envolvimento e alívio, de engajamento e desengajamento, sendo por isso que o significado da ação é “amortecido”²¹³. Piette apelida esta outra face localizada no avesso do envolvimento de “modo menor da realidade”, considerando-a imprescindível para aceder ao “*volume* do ser humano”.

Consideramos as observações de Piette valiosas e perspicazes. Todavia, se as consideramos aplicáveis ao grosso das perspetivas interacionistas, tal como a de Becker, pensamos que o mesmo não sucede com o modelo de Thévenot, o qual, com efeito, reserva espaço a modos de coordenação compostos de distrações, relaxamentos e repousos. Com efeito, a noção de “co-presença”, sugerida pelo antropólogo, tem, relativamente à de “interação”, a vantagem de superar a metáfora dramatúrgica inerente ao desempenho de “papéis sociais” (Blumer, 1986; Goffman, 1959a) e de captar situações que não pressupõem inicialmente, nem se cingem, a um face-a-face expressivo, com um horizonte de troca e reciprocidade, ou de aceitação mútua (mesmo que falha, equívoca ou assimétrica)²¹⁴. A “co-presença” remete para uma condição mais elementar e basilar do ser humano e da socialidade, a saber, a do “estar-com”, da continuidade da presença entre outros seres, colocando assim a tónica nas características sensoriais, percetivas e cognitivas dos indivíduos independentemente da sua relevância para a realização do curso da ação conjunta.

Ora, se Piette endereça esta objeção também ao modelo dos regimes de engajamento, acusando-o de ser incapaz de aceder ao “volume do ser” ou à espessura experiencial, é, do nosso ponto de vista, porque dele faz uma leitura parcial que o despoja dos seus aportes fenomenológicos. Em *primeiro lugar*, a recomendação de Thévenot, bem como daqueles que têm trabalhado e desenvolvido o seu modelo, de prestar atenção às transições e interstícios entre os regimes de engajamento não nos permite, de modo algum, inferir que não possa haver entre eles *simultaneidade* numa mesma situação. A centralidade que Thévenot atribui à (possibilidade da) *dúvida*, i. e., ao momento em que os atores “abrem os olhos”, tem implícita a ideia de que os atores são “assombrados” por *outras possibilidades*. Percebemos que o alcance da crítica de Piette é mais vasto, uma

²¹³ Visto trabalhar num registo antropológico, a tese de Piette é mais profunda, advogando que é justamente esta capacidade de em simultâneo estar e não estar que define a condição humana.

²¹⁴ Leiam-se o estudo de Goffman (1986) acerca do estigma e o de Becker (2009) acerca do desvio.

vez que não reduz a simultaneidade aos momentos da dúvida, nos quais se afigura a possibilidade de saltar de um regime para outro se afigura, antes vendo nela uma (ou a) condição antropológica fundamental. Mesmo assim, a simultaneidade tem lugar no modelo de Thévenot, como no-lo mostram Dodier (1993b), perscrutando ocasiões em que os regimes se articulam e arranjam, ou coincidem, temporalmente, bem como Bidet (2011), no seu estudo acerca da multiactividade nos locais de trabalho, a qual dispensa o horizonte da inteligibilidade mútua. Em *segundo lugar*, o foco na coordenação não significa que o envolvimento dos atores no curso da ação não seja modal, como avançámos atrás, já que o engajamento remete também para uma relação consigo mesmo, a qual pode ser, como no regime em familiaridade, descansada, relaxada, ou, no léxico de Piette, “ausente”. Noutras palavras, a coordenação pode situar-se *aquém da expressividade mútua e do horizonte da reciprocidade*, o que não invalida que não possa potencial e eventualmente, em determinados momentos e sob certas condições, *ascender em generalidade*²¹⁵. Em *terceiro lugar*, o modelo de Thévenot responde às inquietações de Piette porque a noção de engajamento tem no seu âmago a ideia de que a condição fundamental do ser humano é a de “estar-no-mundo”, a de ser recetivo, passivo e dependente face ao meio ambiente, também a ideia de “estar-com” (decorrente da noção de “co-presença”), com a vantagem de primar pela articulação da experiência, ou dos diversos momentos de presença, e assim evitar o deslizamento dos modos de presença para o universo dos “estados de espírito” internos e individuais, como afirma Bidet (2011). Finalmente, em *quarto lugar*, não julgamos ser o modelo dos regimes de engajamento incompatível com o desígnio “fenomenográfico” e o seu propósito de averiguar a intensidade da presença, como o atestam os estudos já citados de Brahy, autora que tematiza ostensivamente a modalização intensiva da presença dos atores. Propósito que, não obstante, é alargável aos outros regimes, cada qual, afinal, apontando para um modo particular de os indivíduos estarem presentes na situação, seja frente aos outros, seja face a si mesmo.

Assim, pelas razões adiantadas, entendemos que os comentários de Piette, mais do que colocarem em cheque ou contradizerem o modelo aqui seguido, o acompanham,

²¹⁵ Consideramos enriquecedor deixar a este respeito uma pista de reflexão. Como escrevemos, o modelo dos regimes de engajamento, diferentemente da proposta inicial das “ordens de grandeza”, assinada por Boltanski e Thévenot, não requer obrigatoriamente a presença de um outro, nem mesmo, repare-se, no regime em justificação. O que está em causa é considerar as atividades *aquém da expressividade recíproca*, do frente-a-frente, da inteligibilidade mútua, como sociais que não deixam de ser. O conceito de “outro generalizado”, cunhado por Mead (2015), poderá ser um subsídio interessante para ensaiar essa reflexão.

por um lado, na crítica ao interacionismo, e, por outro, o valorizam e enriquecem, chamando a atenção para aspetos que, mesmo não sendo incompatíveis, reconhecemos permanecerem por explorar, subsidiando, destarte, o trajeto – que as sociologias pragmáticas têm, deve dizer-se, paulatinamente vindo a traçar – para uma crescente aproximação à fenomenologia e hermenêutica.

2.1.4.4 *As provas: da precariedade do social*

Essa crescente abertura e sensibilização das sociologias pragmáticas aos subsídios fenomenológicos e hermenêuticos com o intento de compreender os modos através dos quais o *socius* se constitui no plural tem sido notória na evolução que o conceito de prova (“*épreuve*”) tem sofrido. Trata-se, com efeito, de uma noção inequivocamente fundadora das sociologias pragmáticas²¹⁶, cuja centralidade advém da já explicitada concepção *experimental* do social que aí é adotada. Deslocando a observação para as situações concretas em que os atores coordenam o curso da ação, segue-se que o comum não é um edifício definitivo ou apriorístico, mas um *resultado* que, em maior ou menor grau, é fundamentalmente precário e provisório, ou, no mínimo, questionável e revisável (Ogien, 2015a). Com efeito, a subdeterminação e incerteza inerentes às contingências situacionais, bem como o “criticismo potencial” (Bernstein, 2010) subjacente a qualquer ação, convidam os indivíduos a realizarem e testarem conjuntamente os recorrentes ajustes e reajustes da conduta com fim à estabilização das situações que experienciam.

Pensar no social em termos de provas segue, como se percebe, as intuições originais contidas na *proposta falibilista* de Peirce (1992), segundo a qual o *conhecimento* é concebido como um processo *dinâmico* de fixação de *crenças e hábitos* que se revelam eficazes no que toca ao desenvolvimento do curso da ação²¹⁷. No entanto, a sua perspectiva permanece um tanto ou quanto epistemológica, ou, na melhor das hipóteses,

²¹⁶ Chateauraynaud (2004) chega mesmo a epitetar boa parte dos seus estudos como pertencendo a uma “sociologia das provas”.

²¹⁷ Entre, de um lado, o dogmatismo realista, e, de outro, o ceticismo, tanto nas suas versões mais clássicas como nas – mais recentes – relativistas, a perspectiva falibilista é “não-fundacional” (Colapietro, 2004), questionando, contra o primeiro, o par estruturante da certeza absoluta e da dúvida universal (substituindo esta última por uma aceção estratégica da dúvida, motivada pelos desafios concretos enfrentados pelos atores, e a primeira pela ideia de garantia, experimental e experimentada, do normal desenrolar do curso da ação), e contra o segundo, a impossibilidade da obtenção de conhecimento sobre a realidade (é possível, embora falível, visto depender dos choques produzidos pela realidade bruta). Tal como, de resto, James (1904), que sensivelmente ao mesmo tempo percebeu que o fim da incerteza, longe de resultar da adequabilidade das representações mentais, depende dos choques provocados pela experiência. É neste quadro, já bem delineado há mais de um século, que o conceito de prova recebe o seu sentido original.

gnosiológica²¹⁸, o que nos parece insuficiente tendo em conta o princípio ecológico, ou (socio)naturalista, segundo o qual a experiência é, em primeira instância, não tanto um ato de conhecimento, mas o *locus* da coevolução do indivíduo e do meio ambiente, um através do outro. Torna-se necessário, pois, um entendimento mais abrangente da prova – em Peirce ainda adstrito à obtenção de conhecimento, mesmo que numa aceção lata que engloba as crenças comuns –, de maneira a tornar o conceito mais heurístico numa mais ampla gama de situações.

As provas, de um modo geral, são *desafios* onde os atores experimentam, seja por via da *dúvida* e do *dilema*, seja por via do sentimento de uma *tensão* ou *disrupção* no normal curso da ação, a precariedade ou vulnerabilidade da ordem social (Lemieux, 2018), enfrentando-os e atravessando-os na busca de conferir *consistência* e *estabilidade* à elasticidade e fluidez próprias do tecido social (Martuccelli, 2015). A prova, portanto, não se limita a atestar uma realidade preexistente, já que ela engloba meios probatórios díspares que, nela atuando, a modificam. Porém, não se deverá confundir a prova com a experiência: a primeira não substitui a segunda. A relação da prova com a experiência passa, outrossim, por ter aquela uma virtude *sintética* fornecedora de uma imagem impressiva e estável, como escreve Chateauraynaud (2004), da experiência, reorganizando-a, visto dar-lhe pontos de referência e inflexão, assim permitindo a realização de ajustes e correções na conduta, debelar as tensões vividas e, por conseguinte, facilitando o prosseguimento da ação.

Os responsáveis pela introdução do conceito no âmbito das sociologias pragmáticas foram Latour e Fabbri (1977), afirmando, contundentemente, que *a realidade é aquilo que resiste à prova*. A coisas e os seres, bem como a sua definição, são o produto das “provas de força” por que passam e no seio das quais se confrontam com outras coisas e seres. Ora, como vimos, este achatamento e simetrização ontológicos (onde a realidade se desenrola por via do encontro de forças heterogêneas) são problemáticos, na medida em que ignoram o volume experiencial nas suas camadas fenomenológica, hermenêutica e axiológica (Chateauraynaud, 2017). Ademais, a noção proposta por Latour, e seguida por Hennion (2009) no que respeita às obras de arte, pressupõe que os momentos de teste

²¹⁸ O falibilismo de Peirce, reconhecemo-lo, vai além do “princípio da falsificabilidade” de Popper (1963), cuja conceção é mais estreita porque focalizada no conhecimento científico. Com efeito, Peirce pragmatiza, assim alargando-o, o conhecimento, fazendo-o depender da ação, o que, à época, constituiu um avanço significativo e admirável. Todavia, a sua abordagem concentra-se, sobretudo, nas condições da obtenção de conhecimento e nos seus critérios de validade, mesmo que estes sejam analisados como pertencentes à esfera comportamental.

são sempre bem-vindos, permitindo aos indivíduos deles sair enriquecidos e potenciados. Ora, como mostra Stavo-Debaugé (2012a, 2012b), a realidade desmente esta assunção: certos indivíduos, em certas ocasiões, mostram-se incapazes de superar as provas com que se deparam.

Por forma a integrar na análise das provas a dimensão judicativa da ação, Boltanski e Thévenot (1991) cunham o conceito de “testes de realidade”, momentos em que as diferentes justificações e argumentações em que se estribam as operações críticas, sejam elas pertencentes a uma mesma ordem de grandeza (“crítica interna”) ou provenientes de ordens de grandeza diferentes, se dirigem para uma mesma situação, avaliando, porém, de maneira díspar os seres e as coisas, e disputando, assim, a sua definição. Como nota Chateauraynaud (2004), o cerne desta aceção de prova é, já não o simples choque de forças heterogéneas, mas a *legitimidade* das operações críticas e avaliativas, as quais, como atrás enunciámos, requerem a capacidade de os indivíduos se des-singularizarem por referência a um bem-comum. Assim sendo, esta definição de prova não satisfaz totalmente o desígnio de dar conta da dimensão fenomenológica, “tangível”, nas palavras do autor, da experiência, uma vez que o que está em causa é simplesmente a testabilidade das “convenções normativas” (Thévenot, 2001a). Aliás, é o próprio Thévenot (2006) que, estendendo o modelo das ordens de grandeza aos regimes de engajamento, outorgando um sentido vertical à pluralidade – até aí entendida horizontalmente, através das *cités*, reconhece que os “formatos de prova” nos regimes de justificação, em plano e em familiaridade não são idênticos, estando longe de se reduzirem ao discurso e à argumentação racional.

Uma definição da prova que, como se pretende, leve em linha de conta quanto escrevemos *supra*, deverá, como afirma Lemieux (2018), integrar de modo contínuo as *forças*, a *materialidade* e as *redes*, tão caras a Latour, e a *legitimidade*, os *juízos* e as *convenções*, trabalhados por Boltanski e Thévenot, na urdição da sustentabilidade do comum, sem esquecer a pluralidade de formatos que, conforme os modos de coordenação da ação, pode assumir. O pensamento de Chateauraynaud (2017) parece-nos ser uma tentativa bem-sucedida no que concerne à integração num mesmo conceito de prova da – nas palavras do autor – “tangibilidade”, das “perceções sensíveis”, dos “espaços de cálculo” e das “instâncias de julgamento”, para o que apela para uma conceção mais fenomenológica. Isto porque, de facto, o que é pensado, calculado, argumentado ou representado deve ter por assegurado um mínimo percetivo comum na relação do corpo com a matéria.

Desde logo, há que estar cientes de que, para o autor, as provas não se reduzem à função de pôr termo às disputas e contendas, de encerrar desacordos e controvérsias, tampouco se cingem à atestação ou ratificação da coerência de uma representação ou qualificação, tais como sejam a do justo ou até a da negociação de interesses. Mas as provas também não são, conforme a metáfora judicial poderia indicar, um efeito de autoridade. O que as caracteriza, antes de qualquer outra coisa, é a capacidade de *fazer* realidade, e de a fazer de tantos modos diferentes quantos meios probatórios forem convocados. Destarte, as provas implicam uma mudança no estado de coisas, uma conversão das relações que as entidades e os seres entretecem entre si, que se pretende que liberte os indivíduos das tensões e dúvidas que os afligiam e, assim, lhes permita e facilite darem sequência à ação. O que, portanto, envolve um agir perceptivo, um ajuste coletivo das preensões sobre o mundo sensível, dos pontos e saliências de adesão do organismo ao meio ambiente, capazes de, resistindo às variações perceptivas, operar as factuais necessárias à produção do senso-comum e das qualificações. A objetividade e a subjetividade emergentes da experiência são, pois, objeto de provações várias quanto à sua tangibilidade, significado, qualificação e apreciação axiológica. Na secção seguinte debruçar-nos-emos sobre um objeto que, dado o nosso tema de estudo, assume uma particular preponderância, justamente as obras de arte, para de seguida finalizar este subcapítulo com uma reflexão pragmática a respeito da subjetivação dos artistas.

2.1.4.5 *Qual o lugar das obras de arte na Sociologia?*

Tem vindo a ser defendido que a experiência – tal como o engajamento –, pensada enquanto transação, comporta duas dimensões inextrincáveis: a ação, cujos traços principais apresentámos, e a passividade, que associámos à resistência material que os indivíduos sempre encontram no ambiente que os rodeia. Assim sendo, afirmámos que a experiência é biface: subjetiva e objetiva. Ideia, de resto, ratificada pelo modelo dos regimes de engajamento, segundo o qual a coordenação do curso da ação e da própria personalidade depende da existência de um meio ambiente devidamente preparado. Daqui se depreende a relevância que as sociologias pragmáticas têm vindo a conferir aos *objetos* nas suas análises (Dodier, 1993a; Hennion, 2005; Latour, 2007)²¹⁹. Com efeito, as

²¹⁹ Não obstante haver diferenças significativas entre as perspetivas pragmáticas. Por um lado, quanto ao grau de “actância” conferido aos objetos, por outro, quanto à radicalidade do princípio metodológico da simetria no tratamento de humanos e não-humanos. Esta é um ponto de divergência entre a teoria ator-rede (Latour, 2012) e a sociologia dos regimes de engajamento (Thévenot, 2006), a qual é no presente estudo privilegiada.

situações são povoadas de objetos que constituem *affordances*, apoios práticos e cognitivos fundamentais à ação e mediadores das sociabilidades (Strandvad, 2012), ativando condições espaciais e temporais díspares e múltiplas (Law, 2002)²²⁰. A criação artística, e a pintura em particular, desenrola-se mediante a utilização de determinados materiais e utensílios. Já o caso da dança é mais *sui generis*, pois se é verdade que *pode* utilizar diversos objetos, o seu *médium* primordial de criação é o próprio corpo dos bailarinos²²¹. Mas, de momento, mais do que os materiais, damos atenção a um objeto que, na criação artística, ocupa um lugar particularmente relevante: as *obras de arte*. Sejam elas no formato da tela ou no formato de uma apresentação performática, as obras de arte são um objeto que, embora peculiar, porque *evanescente e temporário*²²², cuja existência *consiste* no seu progressivo desaparecimento, contém igualmente tangibilidade. Para o caso, visto estudarmos a criação enquanto se faz, o importante é constatar que a ação se *dirige* para a criação de um objeto que, paulatinamente, vai adquirindo forma e consistência como contrapartida tangível da ação levada a cabo. Na criação, a obra não está *feita*, situando-se no horizonte, como ideal, seja este mais definido ou dinâmico, fixado ou vago.

Voltemos ao ponto da situação proferido por Moulin (1999) quando defendeu faltarem à Sociologia da Arte os apetrechos analíticos para cogitar a criação artística e a qualidade das obras de arte. Daí para cá, a discussão em torno das *obras* tem vindo a intensificar-se, refletindo a dificuldade de casar a Sociologia e as artes, mas igualmente o esforço de a superar. Concordamos com Buscatto (2008) quando afirma que as obras são, com efeito, um objeto de difícil apreensão, durante muito tempo uma “caixa-negra” aos olhos da Sociologia, colocando inúmeras aporias às ciências sociais clássicas: repleta de intenções subjetivas e perpassada de sentimentos passionais, as obras tornam o distanciamento difícil. Não raras vezes fugazes e fluídas, dificultam a reconstrução da ação que lhe esteve na origem. No entanto, o preço a pagar por não integrar as obras na análise sociológica, como assinala Zolberg (1990), não é despiciendo, podendo levar a um “reducionismo perigoso”, fazendo, como indicam Alexander (2008), Stewart (2012)

²²⁰ A atenção prestada aos objetos na análise do curso da ação difere, como lembram Conein (1998a) e Dodier (1993b), as sociologias pragmáticas do interacionismo, cujo enfoque na abordagem à ação restringe-se à comunicação interpessoal e à interação face-a-face.

²²¹ Evidentemente que a dança ocorre num ambiente material composto por uma miríade de objetos: as colunas de som, cadernos e canetas, peças de vestuário, etc. Não pretendemos afirmar que a dança não se move no meio de objetos, mas simplesmente que os objetos não constituem o seu *médium* primordial de criação.

²²² Pese embora possa ser gravada e transmitida posteriormente à sua apresentação.

ou Wolff (2021), desaparecer a própria especificidade da arte do estudo sociológico da arte, tornando, destarte, a pesquisa autorreferencial. Afinal, como adverte Péquignot (2005), a questão prende-se sobretudo com o estabelecimento dos limites daquilo que a Sociologia pode dizer *sobre* e a *partir* das obras, caminho estreito, lembra Carrabine (2018), entre o essencialismo subjacente às várias disciplinas artísticas e estéticas, e o sociologismo, para que tantas vezes derrapa a análise nas ciências sociais.

Essa estreiteza, e riscos associados, é provavelmente a responsável pela relutância da Sociologia em se envolver com as obras (de la Fuente, 2007, 2010). Com efeito, até recentemente, as obras, ou estiveram votadas ao esquecimento, ou foram convertidas em *avatares* sociais. Assim sucedeu nos trabalhos de matriz marxista (Edgley & Brissett, 1990; Sage, 1996), segundo os quais a obra de arte, enquanto conteúdo ideológico, veicularia as ideias da classe dominante. Mesmo numa versão moderada, como a de Goldmann (1987), a organização estrutural da obra de arte, no caso literária, resulta das representações coletivas da época, as quais dependem, afinal, da posição do artista no sistema económico²²³. A secundarização das obras é igualmente patente no modo de pensar funcionalista, nos termos do qual, desprovendo-as de conteúdo, aquelas mais não seriam do que uma representação condensada da consciência coletiva, reduzindo-as às *funções* que desempenham na agregação e coesão sociais, bem como na legitimação das estruturas sociais existentes (Albrecht, 1968; Gusfield & Michalowicz 1984)²²⁴. À imagem das correntes institucionalistas, que esvaziam as obras, vendo-as como passivas e inertes face ao meio estrutural externo e aos procedimentos institucionais de classificação e categorização, dos quais colhe, justa e posteriormente, o seu sentido, tornando, por isso, espúria a tarefa de atentar para as obras ou para os seus efeitos estéticos (Becker, 1982; Crane, 1987; DiMaggio, 1992; Peterson, 1997). Não muito diferente, de resto, da proposta de Bourdieu (1996, 2021), para quem a obra de arte é oficializada através de um ato de *nomeação simbólica*, adicionando, porém, na sua leitura um princípio agonístico à luz do qual o *gosto* (Bourdieu, 2010) pelas obras constitui um fator de *distinção* e, logo, de dominação e de reprodução das desigualdades²²⁵. E mesmo o

²²³ Trata-se de uma versão moderada em virtude de o autor reconhecer que nas obras podem constar elementos imaginários que não são diretamente extraídos da mentalidade da época. Em todo o caso, a estrutura da obra é invariavelmente devedora do pensamento coletivo, consubstanciando o que autor apelida de “homologia estrutural”.

²²⁴ Muito em linha com a reflexão elaborada por Durkheim (2008) acerca do *totem* como fator de integração e estabilidade das tribos australianas.

²²⁵ Mesmo quando se dedica a fundo à análise de uma obra específica, a literatura de Flaubert, Bourdieu (1996) nela mais não consegue ver do que uma homologia entre a jornada do herói literário e a do escritor, obnubilando as dimensões estilísticas. Assim, concordamos com Lévy e Quemin (2007) e Fabiani (1993)

interacionismo, cuja linha de pensamento remete para as situações concretas, negligencia a presença efetiva das obras nos contextos práticos em que são criadas e recebidas, concentrando-se antes nos encontros entre humanos e no papel das convenções e das regras nos ajustes e reajustes das suas condutas, como facilmente se observa no trabalho de Becker (1982) acerca dos “mundos da arte”²²⁶.

A lógica transversal a estas abordagens é, desde cedo, bem identificada por Chamboredon (1986), quando denuncia que a explicação das obras a partir das carreiras dos artistas, das instituições, dos constrangimentos económicos, das relações de força, entre outras variáveis, é um procedimento que acaba por esconder a sua especificidade, conduzindo a Sociologia a um estado em que, como escreve Latour (2012, p. 338), “tudo quanto a obra de arte perde o social ganha, tudo quanto é perdido pelo social é ganho pela qualidade intrínseca da obra”. É caso, pois, para fazermos nossa a questão de Lévy e Quemin (2007): *será possível à Sociologia não reduzir as obras às suas dimensões sociais?*

Face a este cenário, entre, de um lado, o *relativismo axiológico* (onde a obra de arte, por mais importante que seja, não recalitra nem contém valor próprio, vendo-se esvaziada para de seguida nela se reintroduzir um conteúdo social definido, seja ele qual for) e, de outro lado, o *olvido* das obras, há quem defenda a *objetividade* dos valores artísticos. Neste sentido, Boudon (1994) constata interessantemente a relativa estabilidade da hierarquia de artistas e obras ao longo do tempo, bem como a possibilidade de se admirar obras provenientes de culturas longínquas e passadas, cujas convenções não são as mesmas e, no limite, onde não existia sequer aquilo que hoje intuitivamente consideramos ser a arte. Para o autor, se assim é, é porque os julgamentos das obras se baseiam em “razões objetivas”, contrariamente ao defendido pelas versões construtivistas, seja de pendor estruturalista, como a de Bourdieu, seja interacionista, como a de Becker. É por intermédio destas “razões fortes” que se forjariam as

quando escrevem que a sociologia das obras praticada por Bourdieu é, acima de tudo, uma sociologia dos produtores, na medida em que as obras, mais do que *objeto* da investigação, são uma *fonte* de informação sociologicamente relevante, nomeadamente a respeito da posição social do artista. A crítica de Olcese e Savage (2015), insuspeita porque, apesar de tudo, se insere numa linha *bourdiesiana*, é contundente: Bourdieu lê com efeito as obras, mas para ver o que está *por trás* dela, reduzindo a dimensão estética a um “estratagema social”. Num matiz teórico distinto, mas explorando igualmente a ideia de que o gosto pelas obras é, acima de tudo, um mecanismo de distinção e exclusão sociais, veja-se DiMaggio (1982).

²²⁶ Em *Artworlds* Becker concebe que a rede de cooperação dá origem, não apenas ao reconhecimento de algo como artístico, mas também ao objeto artístico concreto. No entanto, dele nada é dito, mantendo-se pressuposto como resultado final de uma cadeia de negociações de conduta e sentido. Curiosamente Becker et al. (2006) virá admitir, até contra si próprio, que a maioria da Sociologia da Arte reduz a obra a algo que meramente reflete ou contém outra coisa

classificações e categorias, constituindo um consenso quase-definitivo e, assim, garantindo a solidez do cânone. Saudamos esta preocupação de trazer as obras para a análise dos juízos de valor, mas concordamos com Ducret (2003) quando critica Boudon por enveredar por caminhos mais próprios da Estética do que da Sociologia, trazendo com isso mais problemas do que soluções. Com efeito, em Boudon adentra-se num círculo vicioso: acredita-se que uma obra é bela porque ela é realmente bela e, ao mesmo tempo, ela é bela porque se acredita racional e objetivamente que assim é, não sobrando margem, como assinala Demeulenaere (1998), para refletir acerca da variação dos juízos de gosto, tanto de indivíduo para indivíduo, como do mesmo indivíduo ao longo do tempo. Além disso, escreve ainda Ducret (2003), a abordagem de Boudon tem implícita a ideia, falaciosa da sua perspectiva, de que as obras são objetos bem delimitados, colocados a uma distância a partir da qual é possível apreender, determinar e atribuir o seu sentido pleno e, assim, elaborar “razões fortes” para suportar o julgamento. Ora, quando o que está em causa é a compreensão da criação artística, esta conceção não colhe proveito, uma vez que se mostra incapaz de acompanhar a *formação* da obra em desenvolvimento. Além disso, revela-se insatisfatória no que concerne o acesso aos modos como as obras afetam os indivíduos *ao mesmo tempo* que se tornam obras de arte, até porque essa afetação se localiza, amiudadas vezes, em níveis abaixo das “razões”, comovendo, emocionando e apaixonando (Hennion, 2007). O sentido das obras não decorre, pois, de um simples ato de elaboração racional, ao que acresce que o ato de significação é sempre incompleto, provisório e contextual (Ducret, 2003; Steiner, 1998).

Direcionando a sua atenção para a dimensão contextual das obras de arte, Heinich (2017), constatando a ausência de um método de descrição sociológica das obras, sugere que o sociólogo se iniba de emitir qualquer juízo de valor relativamente às mesmas, deixando essa tarefa para os indivíduos que em torno dela se engajam, sendo justamente essas avaliações e valorações contidas nos seus discursos que constituem o objeto de estudo da Sociologia. De acordo com a autora, na senda de Weber (1946), há que manter um compromisso com a *neutralidade*, não cabendo à Sociologia interpretar o conteúdo, ou significado, das obras. Não surpreende, neste sentido, que a autora veja no estudo das obras o ramo da Sociologia da Arte mais “dececionante”, uma vez que a sua análise mais não faria do que reproduzir discursos formados a montante, tais como os da História da Arte ou das autoridades artísticas que definem o cânone.

Repare-se que, como denuncia Ducret (2003), em Heinich as obras surgem como *ecrãs* nos quais os atores, rececionando-as, projetam significados e atribuem valorações.

Desta feita, é certo, esses julgamentos já não provêm, como em Boudon, da racionalidade individual, mas, por um lado, do trabalho realizado por instituições artísticas e, por outro, de acordos circunstanciais, mais ou menos duradouros, mais ou menos locais, estabelecidos conjuntamente pelos atores na coordenação do curso da ação. De qualquer maneira, tomada ao pé da letra, é-se aí indiferente à *singularidade* das obras, que, reduzidas à *representação* que delas se faz, não permite compreender inteiramente por que foi a obra pictórica de Van Gogh, e não uma outra qualquer, que foi alvo de redescoberta, repescagem e consagração, dando lugar à glorificação póstuma do artista (Heinich, 1996)²²⁷. Levada esta lógica às últimas consequências, torna-se indiferente que tenham sido as obras de Van Gogh, Beethoven (DeNora, 2023) ou Mozart (Elias, 1995a) a ser universalmente admiradas, visto que qualquer uma outra, de um qualquer outro artista, atingiria o mesmo nível de reconhecimento e apreciação, conquanto sujeita às mesmas condições e práticas sociais. A obra, com efeito, não cumpre aí nenhum papel analítico.

Neste cenário, Bédard (2015b) pergunta-se como pode o sociólogo limitar-se ao estudo dos discursos sem ter em conta a especificidade dos objetos em torno dos quais eles emanam. E mesmo Becker, em 2006, na sua obra conjunta com Faulkner e Kirschenblatt-Gimblett, procura trazer de volta o princípio de indeterminação das obras, no lugar de estudar, como até então havia feito, os padrões de produção das mesmas. Passeron e Pedler (1999) já haviam identificado a incapacidade que a Sociologia tem revelado para “honrar”, não apenas o seu património disciplinar, como também as obras enquanto obras de arte, logo, os seus efeitos como efeitos estéticos. A este propósito, o sociólogo propõe, a nosso ver com propriedade, que se distinga o “valor de *legitimidade*” do “valor de *singularidade*” das obras, os quais, acrescentamos, tendendo provavelmente a corresponder-se, não correm necessária nem automaticamente a par²²⁸. O primeiro

²²⁷ Heinich rastreia a redescoberta da obra do pintor após a sua morte, perscrutando o surgimento de toda uma mitologia em seu torno, carregada de admiração e reconhecimento, a partir da prática da crítica de arte, das biografias e até de relatórios psiquiátricos, mas deixando de parte as próprias telas. As mesmas observações se aplicam à pesquisa de DeNora (2023), empenhada em compreender o sucesso que a obra de Beethoven atingiu na sua chegada a Viena no final do século XVIII. Para tal, a autora reconstitui detalhadamente as condições de trabalho do compositor enquanto jovem, bem como as suas relações próximas com Haydn e com a aristocracia local, o que lhe concedeu o acesso privilegiado a outros músicos, a editoras e a organizadores de concertos. Destarte, se a música de Beethoven é considerada parte integrante do cânone de música erudita, deve-se ao facto de o músico ter sido um “empreendedor social” capaz de influenciar os termos em que a sua obra foi recebida, mais do que devido aos méritos particulares das suas partituras.

²²⁸ Sem pretender aprofundar a discussão, não deixamos de registar a posição da Escola de Frankfurt, a vários títulos ambígua. É que se, por um lado, aí se identifica a tendência de degradação e degeneração da arte na “indústria cultural” (Horkheimer & Adorno, 2002), sendo assim assimilada pelo sistema capitalista

corresponde ao *peso social*, aos modos pelos quais as obras se legitimariam socialmente por intermédio da produção discursiva e de práticas institucionais. Ora, para o autor tal abordagem é insuficiente, visto negligenciar o “valor de singularidade” das obras em benefício das representações das mesmas²²⁹. Como escreve Esquenazi (2007), se a obra é “actante”, então não basta ao sociólogo mostrar como e por que uma obra se legitima, mas também de que é feita a sua singularidade, como ela se insere nas situações experienciadas, como aí ela *diz* aos indivíduos²³⁰. Duchesneau (2016), defensor, a par de outros (DeNora, 1995; McCormick, 2012; Majastre, 2008; Majastre & Pessin, 2001; Péquignot, 2007; Uzel; 1997), de uma *Sociologia das obras*, concentra-se justamente no caráter particularmente *expressivo* e *reflexivo* das mesmas, o que abre ao sociólogo as portas do círculo hermenêutico, permitindo-lhe compreender os debates e discursos sobre a sociedade nelas *veiculados*. Como ensina Bédard (2015a), a arte não é um espelho do mundo, mas uma reflexão sobre o mundo, convidando e impelindo à *interpretação*, vista então como um modo de conhecimento sociológico que descobre nas obras “parceiras epistemológicas” (Majastre & Pessin, 2001), mesmo que compostas por múltiplos significantes (Passeron & Pedler, 1999)²³¹. Isto porque, conforme escreve Esquenazi

e consumista, não deixa de se defender que a arte consiste num fator de *negação*, perturbação e desestabilização desse mesmo sistema, colocando em cheque a predominância da racionalidade instrumental na medida em que constitui um espaço de libertação das pulsões vitais que permitem a emancipação face à alienação capitalista (Adorno, 2004; Marcuse, 1978). Mais recentemente, a veia emancipatória da arte tem sido estudada neste registo analítico por Agger (1992) e Eyerman e Jamison (1998). A singularidade do fenómeno artístico é, pois, contemplada, mas de uma maneira que, à luz das nossas orientações merece um conjunto de críticas, de entre as quais, mencionamos as seguintes: (i) parte de uma grelha teórica cujo pano de fundo é composto unicamente por relações de força e dominação, (ii) estabelece uma divisão entre a arte erudita, superior, e a popular, inferior, exclusivamente com base no potencial disruptivo das obras face ao sistema capitalista, (iii) adota uma postura crítica que parte de um articulado normativo *transcendente* às situações e ações concretas, e (iv) *essencializa* o caráter resistente da arte, visto associá-lo à libertação de pulsões associiais.

²²⁹ Heinich (2014b), é verdade, coloca a singularidade no centro da sua leitura sociológica do mundo das artes. Porém, aí a singularidade é vista como elemento pertencente a um regime específico de *perceber* e *avaliar* as obras, típico do “paradigma da arte moderna”. Depreende-se, pois, que a singularidade não reside na própria obra, sendo antes um critério responsável pelo modo como ela é representada, vista, valorizada e interpretada pelos atores.

²³⁰ Bourdieu (1996) chega a refletir acerca da “descodificação” das obras de arte, mas num sentido muito distinto do nosso e que não reserva lugar para o valor de singularidade. Para o autor, as obras transportam uma mensagem que exige interpretação, é certo. Mas, por um lado, essa mensagem, como já vimos, é o simples e direto produto do *habitus* do criador, e, por outro, a descodificação consiste numa prática que se reduz ao volume, natureza e composição de capital das audiências. Assim, Kobyschcha (2018) tem razão quando escreve que em Bourdieu o resultado do encontro com as obras já está sempre predefinido, nada devendo (i) à reflexividade dos atores, (ii) à singularidade das obras, e (iii) às situações concretas onde esse encontro se desenrola.

²³¹ Também Gaudez (2005) apela à convocação das obras de arte para a análise sociológica seguindo uma via interpretativa. Pressupõe, de partida, que a obra nunca simboliza o social *ex nihilo*, definindo-a como procedimento de re-simbolização do dado simbólico-social. Na medida em que a obra trabalha a partir e com conteúdos sociais e culturais, o autor propõe uma descrição *semiológica* das obras, o que permitiria situá-la num contexto histórico-sociológico mais geral e assim restituir o campo social das representações

(2007), a obra “declina a sua identidade institucional”, diz a instituição de maneira estranha, advindo precisamente dessa lacuna o seu caráter expressivo, lugar a partir do qual convoca uma multiplicidade de intérpretes.

A obra não é, portanto, um objeto vazio, tampouco um suporte inerte de representações sociais, sendo antes um participante *ativo* na coordenação do curso da ação. Todavia, repare-se que a sua participação, o seu valor de singularidade, segundo a via interpretativista, reside unicamente no facto de transportar significado (Eyerman & McCormick, 2015). O destaque crescente conferido ao “valor de singularidade” das obras, precisemos, não está relacionado com a sua hipotética raridade ou com qualquer dom do artista, sequer com a sua unidade e indivisibilidade objetal. Nem substancial nem individual, a singularidade (expressiva e reflexiva) reside na *relação* entre os registos coletivos e singulares convocados no ato de interpretação: a individualidade da obra enquanto objeto insere-se dialeticamente num fluxo de significados coletivos (Dumont, 1968; Esquenazi, 2007). Daqui se segue que o processo de interpretação está longe de ser fixado de uma vez para sempre, sendo o seu significado dinâmico em função dos contextos particulares em que a obra é encarada. Por esta razão, quando Duchesneau (2016) convida o sociólogo a envolver-se na atividade interpretativa perante as obras, isso não é sinónimo de ter ele a pretensão de desvelar a verdade última das mesmas, sequer de produzir um discurso unificado e unânime a seu respeito, mas, outrossim, de manter com elas um diálogo aberto que leve em consideração a sua natureza reflexiva e geradora de sentido.

O reconhecimento da *carga hermenêutica* das obras de arte é um avanço considerável na literatura sociológica, tanto mais relevante, do nosso ponto de vista, quanto for complementado por uma atenção às situações concretas em que o ato interpretativo é levado a cabo pelos atores. Todavia, essa atenção levou à constatação de que a atuação das obras não é redutível ao impulso para a interpretação que desencadeia, uma vez que elas são passíveis de proporcionar momentos de *gozo*, *fruição* ou *prazer*, o que nos obriga a alargar o escopo do olhar para a “agência das obras” (de la Fuente, 2010) nas suas dimensões estética, sensorial, corpórea e afetiva (Alexander, 2008; DeNora,

simbólicas. A tese do autor é a de que existe uma circularidade entre o contexto social (externo) e a estrutura interna das obras, sendo que, porque as condições sociais orientam as escolhas estéticas, a interpretação daquelas permitiria compreender a sociedade. Para uma súpula e avaliação crítica dos argumentos a favor e contra a interpretação sociológica das obras de arte, leiam-se Lévy e Quemín (2007), que concluem que um olhar sociológico sobre as obras é possível, até desejável, não sem, contudo, reconhecer as suas limitações e exigir do sociólogo uma vigilância particularmente atenta.

2000; Schaeffer, 2015)²³². Como escreve Leveratto (2003), as obras são mais do que um signo a interpretar, já que, em virtude do teor expressivo vertido na sua “textura” (de la Fuente, 2019) e materialidade concretas, elas nos *tocam e emocionam*²³³. Ou, no mínimo, seguindo a obra mais recente de Alexander (2008), são um signo particular porque eminentemente icônico, cuja presença – qualitativa, imediata, inevitável, densa – mantém o exercício interpretativo arraigado à “experiência icônica”²³⁴.

Hennion e Grenier (2000) integram-se, no que respeita às obras de arte, nesta “viragem estética”²³⁵. Contudo, diferentemente de Alexander, para quem o objeto “já lá está” (presença onde colhe a sua força icônica), o sociólogo francês defende, no seu estudo consagrado à recepção da música de Bach (Hennion, 1998, 2007), que a obra é um objeto *dinâmico*, o qual, longe de “já lá estar” completo, delimitado e à mercê dos “amadores”, se torna obra *por via* do ato de fruição²³⁶. A proposta de Hennion, aqui seguindo de perto por DeNora (1995, 2023), não é a de regressar à obra em si, mas a de *dissolver a oposição entre social e artístico*, vinculando-os com recurso ao conceito de *mediação*: o ouvinte e a obra musical vão-se constituindo, um e outra, paralela e conjuntamente, através do gesto de audição e com recurso a toda uma gama de “mediações” intelectuais e sociotécnicas, pelo que o objeto-obra nunca atua sozinho²³⁷.

²³² Barthes (1973), semiólogo de nomeada, acabou por reconhecer, na sua obra tardia a respeito do “prazer do texto”, que os signos contêm uma dimensão estética e sensual que merece ser considerada. O trabalho recente de Dassié et al. (2021) é particularmente interessante, pois mostra como os objetos, de entre os quais as obras de arte são um exemplo, constituem *affordances* sensoriais. O contributo crucial da autora é o de pensar a *desmaterialização* dos objetos ao nível do sensorial, mostrando como aí eles se veem carregados de valor afetivo e sentimental, ou até de índices de memória.

²³³ Acerca dos vínculos emocionais intensos que ligam os indivíduos às obras, veja-se Benzecry (2011). Rubio (2016), com espíritosidade, afirma que o que aqui está em causa é uma transferência do interesse sociológico das “causas da arte” para “o que a arte causa”.

²³⁴ Leenhardt (1998), curiosamente, inspira-se no Durkheim tardio, das *Regras Elementares da Vida Religiosa*, para pensar as obras a partir de uma teoria energética, de acordo com a qual elas não são neutras, arbitrariamente investidas de valor simbólico pelo jogo de estratégias sociais, detendo, além de uma carga social a partir da qual o simbolizam, também uma carga meta-social que o re-simboliza.

²³⁵ Nesta “viragem estética” pode idênticamente incluir-se Wolff (2021), cuja proposta analítica tem em conta a forma e o conteúdo das obras, e que leva a autora a reconsiderar o conceito de beleza.

²³⁶ Talvez não seja por mero acaso ser num estudo consagrado à música que se revela a insuficiência do procedimento interpretativo para dar conta da relação dos indivíduos com as obras (leia-se o magnífico ensaio de Jankélévitch (2003)), já que a música – objeto a-objetal, fluxo sonoro temporal e evanescente, pura passagem – tende a resistir ao modelo semiótico e explicativo (mais próximo da visão), promovendo, outrossim, uma ressonância afetiva imediata (propriedade mais evidentemente auditiva). No entanto, consideramos que estes contributos, que convidam a suspender a objetividade das obras, são alargáveis a objetos visuais (mas não só visuais), como sejam as telas ou os movimentos dançados. Veja-se ainda Schutz (1951), de acordo com o qual existe um modo primordial de interação aquém do nível semântico, a que chama “relação de sintonia mútua”, primeiro responsável pela individuação das obras ainda antes de serem tipificadas e categorizadas como pertencentes ao mundo da arte.

²³⁷ Também Ruby (2017) traça, num registo mais histórico do que sociológico, a constituição das figuras do “público” e do “espectador” na modernidade, percebendo-as a partir da coprodução dialética da obra e de quem dela frui. Kobyschka (2018) envereda igualmente por esta via. Para o autor, a obra não é pré-dada, não apenas porque é na recepção que os indivíduos definem os seus significados e emoções, mas o seu

Este é um avanço significativo face (i) ao construtivismo, segundo o qual os objetos se convertem em obras mediante um conjunto de convenções e categorizações que lhes *outorgam* valor estético (Inglis, 2010), e que pressupondo as obras acriticamente na sua integralidade acabando por descurar a sua objetividade e materialidade e, correlativamente, o seu impacto sensorial nos indivíduos. Mas é também um avanço pela rutura que instaura com (ii) o essencialismo esteticista, sem com isso deixar de contemplar a estética, já que o poder das obras é aferido, não em função da sua estrutura e propriedades internas, mas das consequências que engendram quando *mobilizadas na ação* concreta. É no quadro deste gesto pragmático, no qual a tónica não é tanto colocada no *que* as obras significam, mas antes no *como* significam, que procuramos atender às recentes chamadas de atenção, justificadas e pertinentes, para as propriedades materiais e estéticas das obras (Acord & DeNora, 2008; de la Fuente, 2010).

A relação dos atores com as obras adquire, então, a forma de “gosto” (Hennion, 2005)²³⁸. Destarte, antes ainda de espoletar um processo de interpretação cognitivamente controlado, os indivíduos, perante as obras e conduzidos pela “paixão musical” (Hennion, 2007), *abandonam-se-lhes ativamente*, sendo essa, justamente, a condição para que as obras adquiram sentido artístico. Esta relação, quanto a nós fundamental, entre a dimensão afetiva e hermenêutica no encontro com as obras foi devidamente identificada por Richard-Bossez et al. (2017), de acordo com quem a experiência teatral dos jovens espectadores é multidimensional, englobando e misturando *percepções sensoriais*, *emoções* de intensidade e agradabilidade variáveis e *significados*. O sentido da peça teatral é, portanto, subdeterminado²³⁹, já que decorre do encontro dos “horizontes de expectativas”²⁴⁰ da obra e do espectador.

Não obstante, um passo mais é necessário para abranger as obras de arte em toda a sua amplitude. O jogo entre a afetação estética e a interpretação reflexiva não se fecha sobre si mesmo, abrindo ainda para uma dimensão *moral*, ou, se quisermos, *normativa*. Aqui os contributos de Leveratto (2003) afiguram-se decisivos. Partindo de uma

próprio recorte do ambiente e extração sob a forma de objeto é produto da atividade situada dos atores. A obra é, portanto, mais do que um objeto, um acontecimento percetivo que, passe o pleonasmo, pode ou não acontecer.

²³⁸ O gosto, para Hennion, é entendido de maneira radicalmente distinta da de Bourdieu. Enquanto neste o gosto é gerado pelo *habitus* de classe, em Hennion, mais voltado para as experiências dos atores, ele é um modo de nos relacionarmos com o mundo.

²³⁹ O que não significa que a recepção seja caótica, desordenada ou que contenha infinitas possibilidades, mas apenas que há múltiplas possibilidades de atribuir sentido à peça teatral.

²⁴⁰ Conceito proposto por Jauss (1982), um dos pioneiros dos estudos hermenêuticos da recepção, para pensar a atividade de leitura e interpretação de textos literários.

sociologia interacionista, o autor, originalmente, concentra-se nos comportamentos diante das obras enquanto “rituais de interação” (Goffman, 1955), onde o *corpo* desempenha o papel de mediador da *qualidade* artística. Entendida a obra como parceira de interação, Leveratto extrai a noção de *respeito*, o que se explica pelo modo ambivalente como a encaramos, ora como coisa, ora como *pessoa*²⁴¹. Este é um ponto a reter: a obra não somente é (ou pode ser) objeto de paixão, ou signo a decodificar, como também “pessoa moral”, na medida em que a atitude dos atores perante ela a equipara ritualmente, não raras vezes, a um ser humano, justificando um tratamento presencial. O antropólogo Gell (1998) foi um dos primeiros a meditar acerca da “agência” das obras sem, contudo, as substancializar, sugeriu para tal o conceito de “*art-like situations*”. Ora, as *situações artísticas* caracterizam-se, segundo o autor, por uma operação cognitiva peculiar através da qual, partindo de um “*index material*” (a obra), se dá um fenômeno de *abdução da agência*, ou, noutras palavras, de transferência da carga intencional do sujeito para o objeto. A agência, atributo habitualmente reconhecido exclusivamente aos humanos, confere “inteligência” e “intencionalidade” às obras (Mitchell, 2005), “espiritualizando-as” e dando-lhes um “ar de transcendência” (Molotch, 2005)²⁴². E, de resto, a própria Heinich (1993b) desvincula a noção de “pessoa” da de “humano”, tratando-a como uma “função de singularidade” aplicável a várias categorias de seres, de entre as quais animais de estimação, robôs, mas também obras de arte, justamente caracterizadas por deterem um conjunto de propriedades intencionais e qualidades afetivas.

Mas este respeito votado às obras não é uma camada acrescentada à relação corporal e hermenêutica, sendo-lhes antes imanente, na medida em que está incluída nas próprias “técnicas corporais” (Mauss, 2006) ou nos “índices materiais”. Segundo Leveratto (2003), não se trata tanto de uma obrigação externa cujo incumprimento acarretaria sanções, como de, em primeiro lugar, uma *ética* própria do engajamento estético. Note-se, por conseguinte, que a atitude perante a obra integra indissociavelmente a fruição passional, a argúcia interpretativa, mas ainda, e igualmente, o respeito e a estima – no limite, mesmo o *amor*, ápice da fusão entre o singular e o universal, o carnal e a moral²⁴³.

²⁴¹ Já Souriau (2015) definiu a atitude estética como aquela que consiste em tratar as coisas como pessoas.

²⁴² Pensamos ser esta uma chave interpretativa para compreender Freedberg (2016), estudioso de fenômeno iconoclasta e de censura de imagens ao longo da história, quando refere que fabricar uma imagem já é temê-la, sublinhando, assim, o medo inspirado pelas imagens.

²⁴³ Boltanski (1990) trabalha sociologicamente o conceito de “amor agápico” entre pessoas, caracterizando-o como uma ação excessiva, na medida em que se define a partir de si própria, sem contemplar interesses, retribuições, justificações, sequer a solidariedade ou a reciprocidade, muito em linha, aliás, com a “dádiva”

Sem embargo os valorosos avanços no que ao lugar e valor analítico das obras de arte concernem, gostaríamos de concluir esta secção com duas observações. Uma primeira, na senda de Dabul (2007), e que facilmente se perceberá na sequência dos parágrafos anteriores: talvez à exceção de Heinich, que remete a avaliação das obras para a coordenação do curso da ação, a relação entre a obra e o indivíduo é alvo de um *isolamento*. *Uma obra para um indivíduo*: com raras exceções, tem sido este o recorte empírico elaborado nos trabalhos que têm como objetivo evitar reduzir a receção das obras a fatores sociais externos. Afinando com este esforço, julgamo-lo, porém, compatível com um gesto pragmático que *situe* essa relação com a obra, atentando aos ruídos, ao movimento de pessoas, à configuração espacial, aos dispositivos e outras variáveis enformadoras da paisagem perceptiva onde a obra se insere e que têm um impacto óbvio no encontro dos indivíduos com as mesmas (Bessy & Chateauraynaud, 1995, 2010)²⁴⁴.

A segunda consideração prende-se com uma evidente lacuna bibliográfica, pelo menos tanto quanto nos é dado conhecer: é que, repare-se, as obras têm sido consideradas enquanto objetos *já concluídos*²⁴⁵. Mesmo quando se admite que a obra se forma na relação com os indivíduos, mesmo que se reconheça que a obra comporta um dinamismo que lhe é próprio, o foco da análise repousa sobre a obra já terminada e, por isso,

conceptualizada por Mauss (2012). Propomos alargar esta ideia à relação com as obras, sem negligenciar que as obras de arte podem igualmente ser votadas à indiferença, ao escárnio ou até mesmo ao repúdio. Simplesmente aludimos à possibilidade de as obras poderem ser estimadas, respeitadas e até amadas, não sendo tal um resultado garantido, remetendo essa averiguação para a empírea.

²⁴⁴ Visto que nesta secção enfatizamos como as obras, paulatinamente, têm vindo a adquirir lugar na Sociologia, poderia inferir-se que somos favoráveis a uma Sociologia das obras enquanto subdisciplina autónoma e independente da criação e da receção. Ora, não pretendemos tomar nenhuma posição relativamente a esse animado debate. Limitamo-nos a sublinhar a importância das obras na coordenação do curso da ação em que ela se faz presente, real ou virtualmente, sendo aí, nas situações concretas, que acreditamos poder seguir os seus efeitos, sendo essa a nossa chave sociológica para as abordar. Como, ao longo do texto, deixamos várias referências de autores defensores da integração das obras na análise sociológica, recomendamos a leitura de Raynaud (1999), onde se plasma uma posição diametralmente oposta, advogando-se que a Sociologia das obras detém severas “inconsistências lógicas”.

²⁴⁵ Esquenazi (2007), p. ex., sublinha o carácter inacabado das obras de arte, fundamentando, contudo, a sua posição simplesmente no facto de elas serem, a cada vez, reativadas no momento da receção. Concordamos com esta ideia, mas ela é pouco contributiva para pensar a ação criativa. Descortinámos uma exceção a quanto afirmamos. Trata-se da pesquisa de Strandvad (2010), que estuda o projeto de realização de um filme acabado em fracasso, não logrando sequer ser exibido, focando como atua o objeto-filme cuja realização se encontra em andamento, e mostrando como ele é um mediador das sociabilidades ao mesmo tempo que é o seu produto. No fundo, como o próprio autor escreve, pretende fazer uma síntese de Hennion, que enfatiza os mediadores socio-materiais, mas onde não existem outros humanos para além do amador de música, e Becker, onde existe um coletivo de humanos, mas os objetos não atuam. No entanto, o autor segue as orientações teóricas dos Estudos de Ciência e Tecnologia e da Teoria Ator-Rede, as quais já temos vindo a criticar ao longo deste capítulo.

preparada a ser recebida pelos espectadores²⁴⁶. Propomo-nos colmatar essa lacuna debruçando-nos sobre a criação artística, retrocedendo aos momentos em que a obra ainda não está feita, por vezes sequer iniciada, rastreando como ela vai adquirindo (e, quiçá, perdendo e readquirindo) forma, peso e sentido enquanto é feita, sabendo de antemão que as obras, como de resto qualquer objeto, podem, como lembram Breviglieri e Stavo-Debaugé (1999), transitar entre os vários regimes de engajamento. Voltando as agulhas da receção para a criação, escrutina-se a experiência na qual a obra *se vai fazendo*, mais ou menos progressivamente, com mais ou menos interrupções, questões essas cuja resposta é de natureza empírica.

2.1.5 Modalidades de subjetivação

2.1.5.1 *Como tem sido sociologicamente pensado o artista?*

Como temos vindo paulatinamente a revelar ao longo deste excurso, as sociologias pragmáticas reservam no seu modo de observar a realidade social um lugar de destaque à subjetividade, sem que isso implique subscrever os pressupostos da epistemologia individualista. Nisso, deverá salientar-se, enquadram-se numa tendência recente da Sociologia, bem detetada por Genard (2008), de um “retorno do sujeito”, na qual a compreensão do social exige um olhar atento à formação e às metamorfoses da subjetividade, bem como a adoção de uma postura de pesquisa que leve seriamente o que os indivíduos fazem e dizem. De resto, já em 1986 Freitag anteverá que as abordagens sociológicas “mais promissoras” seriam aquelas que enfatizassem “o carácter subjetivo das práticas sociais”, a dimensão *intrinsecamente* estética, cognitiva e normativa destas, o que não deixa de, visto a esta distância, ser um prenúncio dos desenvolvimentos subsequentes das sociologias pragmáticas na sua aproximação à fenomenologia e à hermenêutica. É neste panorama que Martuccelli (2010) se posiciona, defendendo uma sociologia dos modos como os atores se fazem a si mesmos nas contemporâneas “sociedades singularistas”, processo que epiteta de “individuação” e a que atribui centralidade ímpar na constituição do *socius*²⁴⁷.

²⁴⁶ Becker (1982) trata o processo de feitura das obras, é verdade, mas, como já assinalámos, nos seus estudos as obras não têm um verdadeiro estatuto analítico.

²⁴⁷ O autor triparte as abordagens sociológicas ao indivíduo. O primeiro conjunto reúne as perspetivas cuja pedra de toque é a *sociedade*, explicando a ação a partir da origem social dos atores, das suas trajetórias e/ou do trabalho realizado pelas instituições sociais. Um segundo grupo nomeado pelo autor concentra-se na subjetivação, processo através do qual os atores se emancipariam das amarras sociais. Ora, o autor propõe uma terceira alternativa que tenha por objeto a individuação, i. e., o modo como os indivíduos se

Com efeito, se já vimos que a reflexão sociológica em torno das artes, combatendo o subjetivismo e o individualismo, propósito que entendemos meritório, tem, grosso modo, negligenciado o momento da criação e as próprias obras de arte, daí se segue que os próprios artistas têm sido abordados a montante da sua atividade artística concreta²⁴⁸. Não admira, pois, que parte considerável dos estudos que se têm dedicado aos artistas, mais do que no seu envolvimento subjetivo nas atividades que os ocupam e que levam a cabo, se concentrem na sua condição, estatuto, trajetória ou identidade profissionais²⁴⁹. Assim é em Menger (1983), cujo enfoque primordial recai sobre o impacto que as leis do mercado artístico e as instituições que o regulam têm na situação laboral dos artistas e na desigualdade das suas condições de existência²⁵⁰. Nesta senda, são inúmeros os inquéritos realizados juntos dos “trabalhadores criativos”, demonstrando a precariedade, fragilidade e volatilidade da sua condição laboral (Lahire, 2006; Menger, 2009; Perrenoud, 2007), causadas pela insegurança económica, pela degradação dos locais de trabalho, pelas lacunas na rede de segurança social, pela elevada competitividade no ambiente profissional, entre outras razões. Os artistas são, aqui, encarados do ponto de vista das suas carreiras profissionais, cabendo ao sociólogo identificar as estruturas de, por um lado, oportunidades e recompensas, por outro, obstáculos e dificuldades (Crane, 1976; Menger, 1999; White & White, 1965). Como se constata, mais do que nos artistas, a tónica é colocada na categoria profissional de que fazem parte e nas condições disponibilizadas para o exercício da profissão, pelo que, como escreve Boutang (2004), o artista é apenas uma nomenclatura, ofício entre tantos outros ofícios²⁵¹.

Este paradigma, chamemos-lhe assim, ocupacional tem-se debruçado igualmente sobre os processos de recrutamento e treino dos artistas (Griff 1970; Gimpel 1970;

fabricam a si mesmo. Deverá deixar-se claro que o nosso entendimento do termo “subjetivação” não é abrangida pela crítica do autor, uma vez que o definimos pragmaticamente, conforme será explicitado, aproximando-o, não sem nuances distintivas, do sentido que Martuccelli confere à “individuação”.

²⁴⁸ Zolberg (1990) é um exemplo claro de quanto afirmamos. Segundo a autora, as teorias sobre os artistas dividem-se em duas grandes abordagens: (i) as psicológicas, estudiosas da criatividade, da inteligência e das habilidades pessoais e (ii) as sociológicas, atentas ao funcionamento das instituições e ao peso de fatores organizacionais e estruturais.

²⁴⁹ Abordagens estas que são correlativas às que dissemos integrarem-se no “paradigma da produção (cultural)”, segundo as quais a criação artística é equiparável a quaisquer outras atividades produtivas.

²⁵⁰ Curiosamente, como lembra Boutang (2004), é o próprio Menger que reconhece a necessidade de a sociologia avançar rumo à compreensão da criatividade dos artistas e da ação expressiva, pensando a arte como forma de conhecimento e experiência. No entanto, os seus estudos acerca dos artistas são, invariavelmente, votados à desmistificação da ilusão criativa.

²⁵¹ Não entendemos, evidentemente, que tais perspetivas não consideram as particularidades da profissão de artista. Cometeríamos uma injustiça, até porque são precisamente essas diferenças o objeto dos estudos citados. Simplesmente constatamos que a identificação e descrição dessas diferenças se limitam à condição profissional dos artistas, e não há sua experiência criativa.

Zolberg, 1983), enfatizando as vias de acesso à profissão e as desigualdades, explicadas em função das origens sociais dos candidatos a artistas, que lhes são inerentes. É este o sentido da famosa questão de Bourdieu (1983) – “*mas quem cria os criadores?*” –, conduzindo-o a relevar as desigualdades no acesso ao “campo artístico” em função do volume e composição do “capital” detido por cada indivíduo em função da sua posição de classe. Em sentido inverso, múltiplas pesquisas têm explorado os motivos subjetivos que conduzem a escolha dos atores da profissão artística, de entre os quais se destaca o “registo vocacional” (Heinich, 2008; Moulin, 1983), baseado no ideal da autoexpressão e na paixão pela criação (Abbing, 2002; Faure, 2004; Sapiro, 2007; Sorignet, 2004). Todavia, numas perspetivas, mais estruturalistas, como nas outras, mais atentas às razões aludidas pelos atores, o que está em causa são os fatores, sejam eles objetivos ou subjetivos, que facilitam ou inibem a escolha e o acesso à carreira artística.

Outros estudos têm preferido voltar-se, não tanto para as condições laborais, mas para a identidade profissional dos artistas (Lena & Lindemann, 2014). Estudo seminal nesta matéria é o de Strauss (2001), que tendo por objeto as primeiras etapas da carreira artística, mostra como as escolas de arte forjam as identidades ocupacionais e profissionais dos artistas. Alargando o âmbito do estatuto e identidade profissionais, são vários os autores que se propuseram a estudar as transformações socio-históricas que a figura do artista, bem como os modos como ele é socialmente representado, tem vindo a sofrer. O que aqui está sob escrutínio é a evolução da sua identidade social e do seu *ethos*, procedimento analítico que, afinal de contas, acaba por traçar a génese da própria profissão de artista (Heinich, 1993a). A profissionalização do artista, até então visto como artesão (Elias, 1995a), estabelece-se na medida em que a arte, enquanto domínio de atividade, se autonomiza no espaço social, o que acaba por redefinir o papel e o estatuto do artista, tal como os critérios segundo os quais o seu trabalho é avaliado (Kris & Kurz, 2017).

Com efeito, é consensual que a imagem do artista foi reformulada durante o período romântico, por ocasião do qual se passou a enfatizar a criatividade, a originalidade e a autenticidade, em detrimento das regras e teorias académicas (Wolff, 1987). Neste processo, Zolberg (1990) deslinda a emergência da “ideologia do artista criativo”, ou, nas palavras de Heinich (1996), do “culto moderno do artista”, assente numa fé no artista como criador e portador de valores transcendentais. Torna-se claro, portanto, que o artista visto como génio é uma fabricação moderna (DeNora, 2023) paralela à ideia da arte como atividade de expressão da interioridade subjetiva e singular (Genard, 2008).

Neste contexto, conforme assinala Heinich (2014b), a aferição e julgamento da qualidade dos artistas, e consequente consagração ou esquecimento, segue, neste “paradigma moderno” da arte, os critérios da “originalidade” (por oposição à cópia), da “inventividade” (por oposição à imitação), da “genialidade” (por oposição à aprendizagem de habilidades) e da “expressividade” da obra (por oposição ao mimetismo)²⁵². Concentradas na evolução das formas como o artista é socialmente visto, percebido, imaginado, representado, julgado ou avaliado, o que é certo é que estas perspectivas, tal como as anteriores, nada avançam no que toca à compreensão da espessura experiencial da atividade de criação, ao modo como os mencionados valores por que se pauta o fazer artístico são efetivamente vividos pelos artistas enquanto criam e em torno de o que criam. Como aponta Hennion (2002), o ónus da análise recai menos nas qualidades dos artistas e da sua atividade do que nos procedimentos coletivos de qualificação de que são objeto. Ou, no dizer de de la Fuente (2010), mais do que falarem da arte, estas perspectivas falam sobre o que se fala acerca da arte, cingindo-se à construção e articulação discursivas e narrativas do fenómeno.

Traçado, mesmo que não exaustivamente, o panorama, é caso para nos questionarmos onde, neste modo de apreender a arte, que temos vindo a apercebermo-nos ser predominante, fica a subjetividade do artista – pergunta tanto mais relevante quanto se reconheça, como escreve Péquignot (2007), que nem o artista existe antes da obra, nem a obra antes do artista, um emergindo por intermédio do outro. É justamente para isso que também Buscatto (2008) alerta, propondo uma abordagem etnográfica capaz de acompanhar de perto os momentos “invisíveis”, “íntimos”, e simultaneamente sociais, muitas vezes “indizíveis”, “flutuantes” e até “contraditórios”, compostos de afetos e emoções, mas também de “princípios de justificação” e “critérios de julgamento”, que fundamentam a atividade do artista.

Ora, as sociologias pragmáticas oferecem ferramentas analíticas úteis para cogitar a subjetivação do artista, refutando, de um lado, o subjetivismo, segundo o qual é pressuposto um indivíduo substancial, uno e soberano, de outro, evitando ceder ao

²⁵² Várias pesquisas empíricas têm estudado o modo como o público percebe e entende o que é ser-se artista. Os resultados revelam uma associação dos valores da raridade, da autonomia, da genialidade e da criatividade à atividade artística. A esse título, consultem-se os estudos de Neff et al. (2005), Novak-Leonard et al. (2022) ou Pachucki et al. (2010). Inversamente, estudos têm sido realizados que demonstram o enfraquecimento da associação dos ideais românticos e do registo vocacional à figura do artista (Bédard, 2015b). Para captar essa tendência de secularização da criação artística, leiam-se Heinich (2014b), que constata a existência de um “paradigma contemporâneo” que rompe com o moderno, ou Reckwitz (2017), estudioso das transformações históricas da figura do artista, que advoga a “normalização dos processos criativos”.

sociologismo, que decalca a subjetividade de fatores sociais externos, mantendo, paradoxalmente, como detetam Sommerlund e Strandvad (2012), a lógica causal das explicações individualistas, somente invertendo-a. Além disso, permite escapar ao viés representacional e discursivo. Nesse sentido, fazemos nossa a premissa de Stavo-Debauge (2015), aplicando-a, não, como o autor, ao estrangeiro, mas ao artista: o artista não é uma *construção* social, mas, antes disso, uma *condição* social e existencial. O modo como as sociologias pragmáticas participam da tendência de recuperação da subjetividade para a análise, reenviando-a para as artes de fazer e refazer o comum em torno da criação artística, merece ser escalpelizada, tarefa a que a próxima secção se dedicará.

2.1.5.2 Proposta pragmática: a subjetivação pela capacitação, pelo reconhecimento e pela responsabilidade

A subjetividade foi motivo de reflexão em todos os pragmatistas clássicos, sendo transversal, como já indicámos, a tentativa de superar o *cogito cartesiano*, i. e., a ideia de um “eu” que seria (i) uma substância (ii) imediata e intuitivamente (iii) transparente face a si mesma²⁵³. Assim sendo, em todos eles se assiste, como identifica Colapietro (1990), que ensaia uma síntese dos seus contributos, a um trabalho de *socialização da subjetividade*: de Peirce, retira-se a ideia de que a subjetividade é mediata por signos²⁵⁴; de James, a ideia de que ela é afetiva e qualitativa²⁵⁵; de Dewey, resulta que a subjetividade é eminentemente prática e situada²⁵⁶; finalmente, de Mead, aquele que mais longamente se dedicou ao assunto, a ideia de que a subjetividade é fundamentalmente dialógica, comunicativa e intersubjetiva²⁵⁷. Daqui se depreendem, desde logo, algumas características fundamentais para pensar a subjetividade, a saber, que ela é corporal, reflexiva, prática, situada e relacional.

²⁵³ Os autores, todos eles de língua inglesa, utilizam o termo “*self*”, em detrimento de “*subjectivity*”, com o intuito de frisar a sua dimensão autorreferencial. Concordamos que esta é uma característica fundamental da subjetividade, no entanto, por localizarmos, como se verá, a subjetividade no termo de um processo modal de subjetivação, julgamos não beliscar o espírito das reflexões dos autores.

²⁵⁴ Para Peirce (1992) os humanos são signos (no quadro da sua semiótica abrangente, a qual já afluímos), pelo que a subjetividade, sendo definida em termos de sentido e significado, é sempre acedida e encontrada indiretamente, inclusivamente pelo próprio.

²⁵⁵ Em James (1904) o que define primeiramente a subjetividade é a possibilidade de o corpo se auto-afetar, de se sentir a si mesmo emocionalmente, processo que o autor apelida de “*self feeling*”.

²⁵⁶ De acordo com Dewey (1958), a subjetividade, longe de ser um algo, um *quid*, que age, é uma função da própria atividade.

²⁵⁷ Segundo Mead (2015), a subjetividade caracteriza-se pelo facto de (poder) fazer objeto de si mesma, de ser consciente de si, recursiva e reflexiva, fenómeno captado pelos conceitos de “*I*” e “*me*”, o primeiro representando o que reflete (impulsos, pulsões), o segundo aludindo para o que é refletido (internalização do “outro generalizado”, i. e., da própria relação social). O desenvolvimento deste desdobramento, inerente à subjetividade, depende, então, da capacidade (comunicativa) de tomar o lugar do outro.

Nas sociologias pragmáticas a subjetividade deve ser pensada menos segundo o modelo da identidade, já que questiona a sua substancialidade e estabilidade, do que como uma face dinâmica da experiência (Genard & Cantelli, 2008; Genard, 2013), o que implica recolocá-la na coordenação do curso da ação (Quéré, 2017b; Thévenot, 2006). Como temos vindo a defender, a individuação dos seres – humanos e não-humanos – ancora-se nas situações concretas em que os atores transacionam com o meio ambiente. A individualidade dos seres, a definição dos seus contornos, conteúdos e valor, é o resultado, nunca definitivo e sempre mutável, de um processo existencial²⁵⁸. Justamente por essa razão, preferimos o termo “subjetivação” ao de “subjetividade”, uma vez que esta (i) advém daquela e, além disso, (ii) não existe fora do envolvimento naquela, não sendo, pois, um seu resultado separado, mas um seu efeito imanente (Bidet & Macé, 2011)²⁵⁹. Por isso, i. e., por ser a subjetivação um processo temporal em constante *via* de se realizar, sem, porém, se completar inteiramente (o que implicaria o fechamento monadológico da subjetividade) é que afirmamos que esta é inerentemente *modal*: a subjetividade é sempre um modo de fazer durar o engajamento com o mundo, com os outros e consigo próprio²⁶⁰. Não se confunda, contudo, *subjetivação* e *individuação*, pois onde esta se refere ao processo através do qual algo adquire individualidade, a primeira consiste num seu caso particular (Colapietro, 1988). A subjetivação é um género de individuação que se caracteriza por dar lugar a individualidades *subjetivas*, ou seja, cujos indivíduos se definem por serem capazes de *se fazerem objetos de si mesmos* (Mead, 2015), ou, porque a inversa não é menos verdadeira, de *se fazerem sujeitos de si mesmos*, de se sentirem, questionarem, duvidarem e imputarem, mesmo quando tal é expressado por anseios titubeantes, sob reserva, ou até, no limite, mediante a prática do silêncio²⁶¹.

²⁵⁸ Leiam-se os interessantes trabalhos de Freire (2010) e Mota (2021) a respeito da incompletude e falhas no processo de subjetivação. A primeira autora mostra como os habitantes da favela no Brasil são integrados no regime de justificação pública de um modo peculiar: embora contra eles não se use a violência, também não se lhes reconhece a humanidade comum, base deste regime de engajamento, sendo, por isso, alvo de uma operação de desumanização. Já Mota, por sua vez, atém-se a fenómenos em que se desenvolve um estranhamento, não tanto relativamente aos outros, mas de si próprio, levando os indivíduos a viver em si mesmo uma “estrangeirização”.

²⁵⁹ Trabalho fundamental no que a esta ideia concerne é o de Simondon (2005), autor que deu um dos motes iniciais para deduzir os indivíduos da individuação, e não o inverso. Princípio epistemológico e teórico explicitamente corroborado por Colapietro (2006), quando escreve que é a ação que constitui a agência, e não o contrário. Ou, noutras palavras, a “ação é a identidade da agência”.

²⁶⁰ Leia-se o trabalho de Bidet (2007), defensora da ideia de que a subjetivação é um “modo de ser” rítmico e estilístico.

²⁶¹ Está uma das mais fundamentais críticas que dirigimos à Teoria Ator-Rede: ela oferece ferramentas úteis para pensar a individuação, mas não a subjetivação, de onde decorre uma simetrização, radical porque facilmente derrapa de princípio metodológico para tese ontológica, entre humanos e não-humanos. Percebe-se, assim, a sua dificuldade de integrar na análise as operações reflexivas e judicativas. Para um exemplo

Resulta claro como o entendimento pragmático da subjetividade em termos de subjetivação implica um distanciamento da ideia de um “eu” uno e coeso, entidade atomizada e autossuficiente dotada de faculdades de cuja atualização e desdobramento se pudesse extrair a sua consistência. Por outro lado, visto reconhecerem *o caráter reflexivo e situado da subjetivação*, as sociologias pragmáticas permitem identicamente evitar um entendimento sociologista da subjetividade, segundo o qual a sua consistência, seja ela mais unitária (Bourdieu, 2002) ou plural (Lahire, 2002), seria em todo o caso moldada pela socialização e exposição a fatores sociais e culturais, sejam estes a posição de classe ou a interiorização de uma consciência coletiva composta por valores e normas partilhados, como na tradição funcionalista. Aqui a subjetividade é vista, paradoxalmente, como demasiadamente rígida ou sólida, porque vazia e dócil (Thévenot, 2006): repare-se que a subjetividade é primeiramente neutralizada para de seguida poder ser inteiramente definida pelo que socialmente herda, destituída de qualquer capacidade de resistir ao que coletiva e culturalmente lhe é transmitido para, num segundo passo, se poder assumir sem reservas uma identidade social completa, reproduzindo assim a ordem como uma espécie de títere (Pattaroni, 2007). Pelo contrário, como mostra Breviglieri (2002), a subjetividade, longe de ser uma sólida herança social, é *frágil*. Tampouco a subjetivação é um processo necessariamente contínuo, sendo antes uma “*cordilheira*” em cuja manutenção do equilíbrio não há garantia de uma vez para sempre (Michon, 2010). Assinale-se, porém, na linha de Thévenot, que a objeção que dirigimos à ideia de que a subjetividade seria uma identidade una, fixa e sólida, adotada, apesar de sob premissas díspares, tanto pelas abordagens individualistas como sociologistas, não significa que subscrevamos as teses que encaram a subjetividade como uma construção radicalmente lábil, fluída ou inconsistente, produto da livre escolha do indivíduo de entre uma gama de múltiplas opções identitárias. Pois onde, de acordo com Pattaroni (2015), as primeiras erram sobrestimando a rigidez, estabilidade e continuidade da subjetividade, estas, por sua vez, ao hipostasiarem a sua flexibilidade e plasticidade mostram-se incapazes de pensar a sua continuidade e consistência, requisitos para a coordenação da ação e consequente ordenação da vida em comum²⁶².

deste modo de pensar aplicado à criação artística, veja-se o estudo de Sommerlund e Strandvad (2012), onde o talento é encarado tão-só como um “agenciamento socio material”.

²⁶² A este respeito leiam-se os estudos de Hennion (2013) e Gomart (2002), que, seguindo, todavia, uma linha ligeiramente diferente da nossa, pensam a emergência da subjetividade para lá da dicotomia entre liberdade e determinação. Segundo os autores, o sujeito constitui-se no seio de “dispositivos”, mobilizando “técnicas” e “táticas” situadas segundo as quais se submetem aos constrangimentos. No léxico dos autores, trata-se de “constrangimentos generosos”.

Martuccelli (2009) está certo quando percebe que as sociologias pragmáticas cortam na diagonal as alternativas dualistas entre a fluidez e a rigidez absolutas, entre a descontinuidade e a continuidade, a fossilização e a variação infinita, visto que a recuperação da subjetividade que propugnam a remete para as situações concretas em que é incarnada. Assim, admitem, por um lado, que a subjetividade é dotada de uma certa consistência e sustentação, não sendo feita e refeita a partir do zero em cada momento, e, por outro lado, enjeitam a hipótese que a faz resultar diretamente das determinações socioculturais, abrindo espaço para nela reconhecer a reflexividade (não necessariamente cognitiva), sem a qual não existiria²⁶³. De resto, seguimos Ricoeur (2015) quando alerta para a importância de encontrar um equilíbrio temperado e dialético entre a *mesmidade* (na sua terminologia, “identidade”, de *idem*) e a *alteridade* (“ipseidade”, de *ipse*) na análise da formação da subjetividade: a primeira constitui a sua *permanência* no tempo, a segunda a sua *mutabilidade*²⁶⁴.

Retenha-se, pois, para já, a ideia fundamental de que as modalidades de subjetivação consistem em *vetores* experienciais, simultaneamente corporais²⁶⁵, cognitivos e morais, ao longo dos quais se torna possível aos atores reagirem a si mesmos, consigo se relacionarem e trabalharem sobre si próprios (Bidet & Macé, 2011; Larmore, 2004, 2010), sob a caução de ter presente que este retorno sobre si mesmo não é nem uma ilusão, nem uma perfeita clarividência (Gardella, 2003). Mas então, conquanto pensada sob o pano de fundo da experiência transacional, inseparavelmente subjetiva e social, segue-se que a subjetivação implica um misto de *atividade* sobre o meio ambiente e *passividade* face ao mesmo, de *controlo* e de *exposição* às contingências situacionais (Bidet, 2007, 2011)²⁶⁶. Nas palavras de Zeitler e Barbier (2012), implica uma articulação

²⁶³ O autor defende, ideia com a qual convergimos, que a subjetividade (no seu vocabulário, a individuação) é uma configuração resultante da sucessão de provas por que atravessa. No entanto, a perspectiva de Martuccelli, aproximando-se do espírito pragmático, peca em preservar, no nosso entendimento, alguns resíduos estruturalistas que entram em contradição com o socio-naturalismo. Assim é, p. ex., quando defende que a individuação remete para “processos socio-históricos que fabricam estruturalmente os indivíduos”.

²⁶⁴ De acordo com Ricoeur, a oposição entre identidade e ipseidade, e os seus respetivos modos de temporalização da subjetividade, é superada através do conceito de “identidade narrativa”, que as sintetiza. Consideramos interessante a solução encontrada pelo autor, no entanto, parece-nos que o termo “narrativa” remete, redutoramente, para a necessidade imperiosa da colocação da subjetividade em signos verbais. Como veremos, a subjetividade, antes de ser capaz de articular biograficamente a sua trajetória, deve adquirir o “sentimento íntimo de ser capaz”, processo que se situa aquém da articulação simbólica com o mundo e consigo mesmo (Breviglieri, 2017).

²⁶⁵ Leia-se Michon (2015), que trabalha a subjetivação a partir dos “ritmos de individuação”, i. e., enquanto “modo particular de fluir”. Ou Fuchs (2013), para quem o sentido da subjetividade é antes de tudo mais qualitativa e afetiva.

²⁶⁶ O último Foucault (2006) apreende corretamente esta duplicidade quando complementa as suas análises em termos da saber-poder, onde o sujeito é perspectivado do lado da passividade (sujeito *a* – regimes

da transformação contingente do ambiente para o indivíduo com o trabalho de subjetivação – projeto que Loser (2014, 2017) desenvolveu no que concerne à criação artística, mostrando que a mesma acarreta, não apenas uma transformação dos materiais com vista à obra final, mas também, e simultaneamente, uma transformação do criador²⁶⁷.

A relação consigo mesmo é, pois, indissociável do gênero de dependências estabelecidas entre os indivíduos e o meio ambiente, ideia forte, como vimos, do modelo dos regimes de engajamento, segundo o qual a continuidade da subjetividade repousa na existência de um meio ambiente apropriadamente equipado²⁶⁸. Com efeito, a versatilidade conferida aos atores para transitar por entre a pluralidade de regimes de engajamento tem como correlato a ideia de que a sua subjetividade é *compósita, heterogénea, dinâmica e tensional* (Bidet, 2007; Luhtakallio & Tavory, 2018; Thévenot, 2006), requerendo uma “topografia da personalidade dissociada” (Genard, 2011b), já que as suas capacidades, ou poderes, de agir sobre o meio ambiente, mas também sobre si próprio, os modos de correspondência temporal do indivíduo consigo mesmo, bem como os formatos cognitivos e avaliativos à luz dos quais se pode pensar e julgar, variam de regime para regime, sendo reversíveis (Genard, 2011b)²⁶⁹. Como escreve Thévenot (2006), a análise em termos de engajamento permite lançar luz sobre as figuras plurais da subjetividade, em vez de as pressupor.

Outro dos corolários da postura aqui adotada é que a subjetivação, sendo reenviada para as situações onde os atores coordenam o curso da ação, reside na duração, espessura temporal que assume formas diversas, aberta pela ligação entre a ação e os efeitos dela emanados (Zeitler & Barbier, 2012; Ogien, 2013b). A subjetividade, cuja

discursivos e tecnologias de poder), com uma análise das “técnicas de si”, onde o sujeito é contemplado do lado da atividade (sujeito *de* – responsável pela sua própria formação). Na verdade, deve sublinhar-se que Foucault, mesmo na sua primeira fase, sempre reservou espaço para a resistência, considerando-a, aliás, a própria condição de possibilidade do exercício de poder. Contudo, esse reconhecimento permaneceu até à sua última fase meramente teórico, não tendo tradução nas análises que até aí empreendeu.

²⁶⁷ Breviglieri (2013a) percebeu-o bem, demonstrando como, em casos extremos, a irrupção de eventos inesperados nem sempre permite assimilá-los, de onde a subjetividade pode ser abalada, bifurcada, modulada.

²⁶⁸ Como escreve Rochat (2003), o sentido da subjetividade é mais “ecológica” do que “egológica”.

²⁶⁹ É por isso que, como escrevem Bidet et al. (2013), a metáfora dramatúrgica e, em particular, o conceito de “papel social”, se revela insatisfatória para compreender a subjetivação. Mesmo que, reconheçamo-lo, Goffman admita, naturalmente, a pluralidade de papéis, mas, mais importante, uma certa distância dos indivíduos relativamente aos papéis que desempenham nas mais variadas “ordens da interação”, mesmo que, paralelamente, Goffman admita ainda que os intervalos entre papéis não remetem para um eu nuclear e psicológico que, por trás das várias máscaras, as manipulasse a seu bel-prazer, mesmo assim, o que é facto é que a sua abordagem se restringe ao nível da publicidade, da apresentação pública e respetiva emissão de sinais. Ora, o modelo dos regimes de engajamento permite, não apenas naturalizar a conceção de subjetividade, como também aceder à pluralidade de modos de trabalhar sobre si mesmo na construção de linhas de vida que façam sentido, o que nem sempre se desenrola ao nível público.

reflexividade, como sabemos desde Mead, assenta na capacidade de atrasar a resposta, implica esse lapso de tempo que a ação leva a retornar ao indivíduo. É aí que na experiência, se nos é lícito assim dizer, se crava uma dobra, razão pela qual, segundo o naturalismo pragmático, ao caráter *recursivo* que define a subjetividade corresponde a curvatura da própria experiência imprimida pela sequencialidade da ação. Como vimos, uma situação não consiste na simples presença de um organismo no ambiente. Ao invés, ela requer uma *transação “inteligente”*, onde a ação e as suas consequências tenham direção e sentido (na aceção lata, continuista, que explicitámos), pelo que estar situado implica ser portador de uma “perspetiva” (Mead, 2015). A subjetividade, enquanto perspetiva, é “caleidoscópica”, nem informe nem fechada: contingente, mas não arbitrária (Martuccelli, 2010). E é justamente por isso que, para Quéré (1994), ela é fundamentalmente *modal*, uma vez que, mais do que apontar diretamente ao que existe, remete para a introdução de um “ponto de vista”, ou seja, para uma *maneira* de sentir, ver, apreender, julgar as coisas, afetar e ser afetado pela situação (Baggio, 2013)²⁷⁰.

Compreende-se, pois, como adverte Colapietro (2011, 2016) por que é que a reflexividade não advém de faculdades inatas, sequer de um distanciamento dos indivíduos relativamente à situação, mas, outrossim, e em primeira instância, do modo de nela se envolverem e participarem, de o que depende a possibilidade de reinterpretar, resignificar e reavaliar o meio ambiente, os outros, mas também a si próprios. Zeitler e Barbier (2012) afirmam que o conceito de “experiência” é composto por três “zonas semânticas”, propondo uma abordagem à subjetivação que integre num *continuum* (i) aquilo que acontece *pré-reflexivamente* aos indivíduos e ao meio ambiente durante a atividade (nível já mencionado, referente ao misto transacional atividade-passividade, que os autores designam por “função performativa da atividade”), (ii) aquilo que os indivíduos *fazem* de aquilo que lhes acontece, nível que remete para a “repercussão interior” dos eventos e concomitante produção de sentido (os autores referem este nível como o da “construção da experiência”), e, afinal, (iii) aquilo que os indivíduos *dizem* sobre o que lhes está a acontecer, acontecimentos que são, então, abrangidos numa narrativa, história, biografia (nível este denominado por “comunicação da experiência”). A adoção de uma perspetiva implica, então, a iteração constante entre estas diferentes

²⁷⁰ Como mostra Johnson (2007), a compreensão da subjetividade passa necessariamente pela compreensão do modo como se produz sentido, sentido esse que abre e conecta o presente da ação com as dimensões do passado e os horizontes das possibilidades futuras. Segundo o autor, ideia com a qual concordamos, o sentido emerge das experiências corporais que, então, se dão à reflexão consciente.

“zonas”, cada qual remetendo para distintos modos de o indivíduo se relacionar consigo mesmo, o que abre para um entendimento contínuo e social da subjetividade²⁷¹.

E, de facto, assim é, pois que, *se* a subjetivação passa pela *adoção de uma perspectiva*, ela pode ir do nível mais personalizado (como no regime em familiaridade) aos mais des-singularizados (como no regime de justificação), *se*, para mais, a perspectiva é adquirida no quadro da *coordenação* da ação junto de outros, *então* isso significa que a sua emergência é, desde o começo, acompanhada pelo reconhecimento de que *há outras possíveis* (Frère & Jaster, 2019). Uma perspectiva é sempre uma *certa* perspectiva. O que vai ao encontro de Thévenot, que integra sob o conceito de “engajamento”, não apenas a relação do indivíduo com o meio ambiente e consigo mesmo, mas também com os outros, coordenação para a qual são necessários ajustes e reajustes entre as diferentes perspectivas. É, pois, a irreduzível pluralidade e heterogeneidade de perspectivas que tornam o *socius* possível, e não o inverso (Bidet et al., 2013; Joas, 1983)²⁷².

Ora, a abertura desta dimensão *virtual* ou potencial (implícita na multiplicidade das perspectivas possíveis numa situação, bem como no seu caráter temporal) tem como consequência que a subjetividade depende, não apenas que o meio ambiente *responda*, mas igualmente do *reconhecimento* do outro (Honneth, 1996; Levinas, 2000; Taylor, 1994; Walzer, 1983). O reconhecimento, de modo geral e sem embargo as suas distintas nuances, implica a capacidade dos indivíduos de se colocarem no lugar dos outros, de anteciparem e de deliberarem, de ensaiarem imaginativamente vias de ação possíveis alternativas (Aboulafia, 2010; Baggio, 2013; Bidet et al, 2013; Mead, 2015). A respeito do reconhecimento, é Honneth (1996) um dos mais proeminentes pensadores. Segundo o autor, e nisso acompanhado por Quéré (2011a), o reconhecimento é, antes de tudo mais, um ato fundamental para compreender as sociabilidades e a ordenação do comum, uma vez que, admitindo ou confirmando, no outro um dado “valor”, produz-se uma mudança no seu estado, tornando-o uma fonte de demandas legítimas responsáveis pela condução e orientação da conduta. Ou, nas palavras de Renault (2004), o reconhecimento consiste

²⁷¹ Interessantemente, o texto citado faz dialogar com esta sua proposta o pensamento de Ricoeur (2015) a respeito da subjetividade. Assim, faz-se corresponder ponto por ponto as três regiões da experiência com as três aceções que Ricoeur confere à subjetividade: (i) ao nível da atividade transacional e ante predicativa do organismo no meio ambiente corresponderia a “identidade-idem”, o “ego” (“*soi*”), (ii) ao nível da construção da experiência pela produção de sentido corresponde a “ipseidade”, o “meu” (“*moi*”) que, através do outro, retorna a si mesmo, e (iii) ao nível comunicacional da experiência associar-se-ia a “identidade narrativa”, o “eu” (“*je*”), visível quando o “moi” é objeto de comunicação dirigida aos outros ou a si próprio.

²⁷² Bidet mostra como esta ideia, que já estava presente no conceito de “pluriversos”, em James (1977), afasta as sociologias pragmáticas do interacionismo, que, em sentido oposto, faz decorrer as perspectivas do fenómeno social.

na “confirmação intersubjetiva” de uma relação intersubjetiva constituída por uma “auto-relação positiva”, ou, como escreve ainda Honneth (1996, 2018), uma “relação prática para si próprio positiva”. A deslocação da observação para o reconhecimento, como se lê Resende et al. (2021), implica ultrapassar a ideia de um “indivíduo epistémico” preexistente à comunicação com os outros: *o reconhecimento precede o conhecimento, a subjetividade requer o reconhecimento*, uma vez que, com efeito, a urdição das sociabilidades está longe de se cingir a uma troca de atos de conhecimento levada a cabo por indivíduos solipsistas. É por isso que, de acordo com Honneth (1996) ou Garrau (2021), é o acesso e o exercício da autonomia que depende do reconhecimento (i. e., da constituição intersubjetiva de uma relação positiva consigo mesmo) e não o inverso.

Honneth (1996) propõe, então, uma abordagem sensível à *pluralidade dos modos de reconhecimento*, ou das motivações do respeito, que perpassam as sociedades, ultrapassando, como deteta Genard (2015), o legado kantiano, segundo o qual o respeito devido aos outros se fundamenta exclusivamente no reconhecimento mútuo da “autonomia da vontade”²⁷³. Nesse sentido, enumera *três esferas de reconhecimento*, cada uma das quais apontando para escalas de convivência e requisitos diferenciados. A primeira delas consubstancia uma relação prática consigo mesmo sob a forma de “*autoestima*”, onde o outro é percebido e reconhecido como *membro da comunidade*, pertencente, pois, a uma certa cultura comum. Trata-se, então, da dimensão sociocultural do reconhecimento, cujo modo de mutualidade assume a figura da *solidariedade*. A segunda esfera conceptualizada pelo autor indica uma relação de “*autorrespeito*”, sendo o outro apreendido como sujeito de direito, personalidade jurídica garantida por um ordenamento jurídico, capaz do consentimento e da vontade autónoma: objeto, por conseguinte, de consideração cognitiva. Finalmente, na terceira esfera está em jogo uma relação de “*autoconfiança*”, remetendo para as mutualidades filiais, familiares ou amorosas nas quais indivíduos adquirem uma confiança elementar em si, uma segurança emocional que os capacita para a existência intersubjetiva. Aqui, o outro é reconhecido, já não como *membro de uma comunidade*, tampouco como *personalidade jurídica*, mas

²⁷³ Para uma revisão das várias críticas votadas à conceção liberal-clássica da autonomia, leia-se Garrau (2021). Segundo o autor, o exercício da autonomia não pode ser dissociado do meio ambiente, condição necessária para que os indivíduos (i) identifiquem o que é importante para eles (“habilidade da autodescoberta”), (ii) sejam capazes de o expressar (“habilidade da autodefinição”), e (iii) se comportem de acordo com isso (“habilidade da autodireção”). A autonomia está, pois, longe de se apoiar no uso da razão, de ser um dado adquirido, pelo que o grau de autonomia experienciado pode variar ao longo do tempo. Este passo dado para lá da herança kantiana é tanto mais fundamental quando o estudo empírico que por ora apresentamos visa populações inseridas em contextos marcados pela assimetria das relações e onde nem sempre é possível reconhecer a autonomia da vontade dos indivíduos.

como *pessoa singular*: objeto de um investimento afetivo e de uma solicitude pessoal²⁷⁴. A cada uma das esferas corresponde, portanto, uma figura de dignidade, dando conta de diferentes estratos da subjetivação. Assim, as formas envolvidas e os efeitos implicados na negação do reconhecimento variam de esfera para esfera, constituindo ameaças díspares à subjetividade, ou, se quisermos, formas de desprezo. À primeira das esferas enunciadas corresponde a ameaça à honra, uma desqualificação social que pode, entre outras, assumir as formas da humilhação, da ofensa ou da opressão. À segunda, por sua vez, a ameaça refere-se à integração social, traduzindo-se na privação de direitos e na marginalização. Na terceira esfera, enfim, a ameaça é à integridade física, sobretudo sob a forma de violência ou negligência.

Dando sequência ao gesto de pluralização dos modos de reconhecimento que tecem as *sociabilidades*, Genard (2023) propõe que as analisemos à luz das “gramáticas da responsabilidade”, dando conta de várias “figuras de imputação”. A responsabilidade juridicamente definida a partir da autonomia da vontade, correspondente à segunda esfera de Honneth, sendo uma dessas figuras, é manifestamente insuficiente para abranger a complexidade da tessitura do social. Com efeito, esta comutatividade rege-se pelo princípio da igualdade de tratamento, o que pressupõe uma redução da subjetividade à identidade-*idem*, tal como cunhada por Ricoeur: os indivíduos, segundo uma lógica do “mesmo”, exigem do outro o que exigem de si, e vice-versa. Ora, Genard tem razão ao lembrar que são inúmeras as ocasiões em que os indivíduos se dirigem aos outros seguindo princípios diferentes, tais como o perdão, a solicitude, a compaixão ou a benevolência. Nestes casos, concordamos, a simetria em vigor na gramática anterior esvai-se, pelo que a imputação não depende de no outro reconhecer alguém autônomo, responsável por si mesmo, visto tratar-se menos de responder *ao* outro do que de responder *pelo* outro, não impendendo sobre esta figura de imputabilidade a obrigação de reciprocidade. Invocando novamente Ricoeur, diríamos estar no território da “ipseidade”, uma vez que o outro é aqui irredutível a qualquer forma de categorização. Na terminologia de Honneth, estaríamos no domínio da esfera mais elementar da “autoconfiança”, sendo o outro reconhecido na sua particularidade única e insubstituível. Finalmente, correspondente à esfera da “autoestima”, Genard propõe uma terceira forma de imputação, a qual assenta na coletivização da responsabilização, dirigindo-se a sujeitos grupais ou comunitários em nome da vontade geral. O reconhecimento vê-se, assim,

²⁷⁴ Esta esfera de reconhecimento reenvia para o que Winnicott (1984) denomina por “intersubjetividade primária”.

complementado por uma reflexão acerca da responsabilidade, o que não deixa de ser um avanço significativo, na medida em que, como escreve Colapietro (2006), toda e qualquer autoria da ação exige uma imputação vinda de outrem.

Em todas as tentativas de pensar a subjetividade aqui passadas em breve revista, poder-se-á, com Ricoeur (2015) – que intitula sugestivamente uma das suas mais magistrais obras de “O si mesmo como um outro” –, notar que lhes é comum a ideia de que jamais a subjetividade pode ser encontrada em si mesmo, sendo essencialmente *descentrada*, inerentemente dialógica, voltada para a alteridade, outrem que, note-se, é irreduzível ao mesmo, aparecendo como um “outro si”²⁷⁵. Então, a subjetividade, porque dependente da confirmação carregada pelo reconhecimento intersubjetivo, resulta de um circuito mantido entre o atual e o virtual²⁷⁶, onde, segundo Ricoeur (2020), o presente (bruto e circunstancial) se realiza simultaneamente como *memória* (do passado) e *promessa* (do futuro), virtualidade tão real quanto a atualidade, e que, salvo raras exceções, lhe confere consistência e continuidade no tempo²⁷⁷. À imagem, de resto, de Mead (2015), cujo “presentismo” metodológico estava consciente de que as situações se cumprem simultaneamente como “história” e como “profecia”. Breviglieri (2002, 2009), com a argúcia com que nos habituou, mostrou que, em casos-limite, onde a urgência da situação atual se impõe sistematicamente aos indivíduos, é real o risco de se dar uma inibição da “temporalidade biográfica” e, portanto, da própria subjetividade.

Mas a centralidade da dimensão virtual, inatual, ou, se quisermos, temporal, na cogitação da subjetivação não se fica pela atenção ao reconhecimento. É certo que a compatibilidade dos contributos de Honneth e Genard com o modelo proposto por Thévenot é óbvia. Neste, como vimos, há espaço para articular integradamente de um

²⁷⁵ A este respeito, leiam-se as páginas fulgurantes de Levinas (2000) acerca do encontro com o rosto do outro como “epifania” fundadora da irreduzibilidade da subjetividade. Segundo o filósofo, a subjetividade é, antes de tudo, uma questão moral, e não ontológica nem epistemológica, já que se constitui perante o outro.

²⁷⁶ Ricoeur (2015), mas também Agamben (2013a), mostram como as raízes deste modo de pensar a subjetividade remontam à conhecida distinção operada por Aristóteles entre a “*dynamis*” e a “*energeia*”, ou, traduzido, entre o “ato” e a “potência”.

²⁷⁷ Ricoeur, como vimos, distingue a identidade, que se prende com o caráter de permanência no tempo, da ipseidade, que é um modo de a subjetividade ser que temporaliza pela promessa. Sobre a centralidade da dimensão virtual para pensar a subjetividade, leia-se Aboulafia (2010), para quem, procurando articular Mead e Sartre, a liberdade humana, mais do que definir-se pelo exercício de uma putativa livre vontade, tem a ver com a capacidade de antecipação. Assim, o autor mostra que o que caracteriza a subjetividade é a sua capacidade de “transcender” o peso das circunstâncias, a facticidade do dado, acrescentando-lhe um “para-si” que, projetando para o futuro, permite ultrapassar o presente bruto e imediato. Com efeito, como afirma Colapietro (1990), o pragmatismo socializa a subjetividade, mas, contrariamente ao estruturalismo e ao pós-modernismo, não lhe retira a interioridade, apenas a pensa fora do *cartesianismo*. Consideramos que o raciocínio que encetamos a propósito da dimensão virtual presente na subjetivação é uma das possíveis vias de pensar sociologicamente essa mesma interioridade.

modo pluralista a relação com os outros e consigo mesmo, i. e., os modos de mutualidade e sociabilidade e as modalidades de subjetivação. E, de facto, resulta notória a correspondência tanto das três esferas de reconhecimento como das três figuras de imputação de responsabilidade com os três regimes de engajamento originalmente propostos: (i) a esfera da “autoconfiança” e a “responsabilidade personalizada” evocam, com efeito, o “regime em familiaridade”, (ii) a esfera do “autorrespeito” e a “responsabilidade jurídica” aludem ao “regime em plano”, assim como (iii) a esfera da “autoestima” e a “responsabilidade coletiva” remetem para o “regime em justificação”. No entanto, a proposta de Thévenot tem a vantagem de pragmatizar – e naturalizar – o que em Honneth e Genard permanece limitado à intersubjetividade, conduzindo-os à pressuposição de uma subjetividade coerente. Isto porque, Thévenot (2007a) tem razão, tende-se aí a ser insensível às diferentes dependências que os indivíduos mantêm com o meio ambiente, pelo que se faz necessário integrar as condições pragmáticas que organizam e conduzem o reconhecimento no quadro dos diferentes formatos de sociabilidade.

É que a dimensão virtual também se encontra, pois, nas transações práticas mediante as quais os indivíduos recebem *passivamente* as respostas, sempre com algum grau de incerteza, do meio ambiente. Em suma, se a subjetividade se realiza também no passado e no futuro é porque, decerto, se abre ao outro, dependendo da confirmação que daí advém, mas também porque é irremediavelmente exposta (*ex-posta*), ligada à confirmação de um meio ambiente devidamente equipado. E essas transações, é bom de ver, remetem para as próprias *capacidades* de manter e assegurar as dependências convenientes entre o organismo e o meio ambiente, as quais, por isso, são indissociáveis da subjetivação. Como vimos, a ação, sendo sequencial e direcionada, abre um lapso temporal associado às consequências que gera, as quais são avaliadas em função do retorno do meio ambiente sobre os indivíduos, permitindo a estes, destarte, o ensaio de antecipações, a simulação de vias alternativas da ação e, conseqüentemente, o ajuste e reajuste da conduta. Repare-se que esta dimensão virtual, nos termos em que a temos vindo a expor, é crucial no modelo proposto por Thévenot, uma vez que os atores, entre “o que é” e “o que poderia/deveria ser”, “abrem os olhos”, questionam e julgam a ação, razão pela qual lhes é possível navegar entre os vários regimes de engajamento, cada um dos quais, reitera-se, composto por capacidades distintas. Como escreve Johnson (2007), a subjetividade não se esgota nos atos concretos, pois sendo certo que ela não existe fora deles, não é menos verdade que ela implica um certo *distanciamento*. Este é, com efeito,

condição necessária para o *desdobramento* subjetivo, a saber, o de se ser capaz de constituir objeto de si mesmo. E, aliás, quem o percebeu foi o já citado Piette (2017), para quem há na presença uma distância que “amortece o significado” da situação atual, proporcionando aos indivíduos um certo desapego da ação. Ogien e Quéré (2005) sublinham corretamente que a capacidade, longe de pertencer a um *stock* de habilidades e conhecimentos socialmente adquiridos pelos indivíduos em função da sua posição social ou da socialização, são, antes de tudo, um *poder* imanente à própria ação²⁷⁸. Mas este poder-fazer, visto não se esgotar no momento da sua atualização concreta, acarreta necessariamente a *possibilidade* virtual de *não* fazer, sem a qual, repare-se, a ação seria uma simples resposta automática, ou reflexa, ao estímulo do meio ambiente²⁷⁹. Não se trata, note-se bem, de um *não* poder fazer, mas antes de um *poder-não-fazer* inscrito no seio do poder-fazer (Agamben, 2018).

Ora, tanto em Honneth como em Genard as capacidades são reduzidas ao reconhecimento, ou imputação, de que são alvo, restringidas, portanto, como criticam Breviglieri e Thévenot (2023), ao nível da publicidade, já que, logicamente, só mediante a emissão de significados legíveis é que outrem pode identificar e reconhecer as capacidades de quem age. Daqui decorre que estas são entendidas como eventos intencionais reconhecíveis e atribuíveis, como uma propriedade detida pelos indivíduos, mesmo que aguardando confirmação intersubjetiva, e executada voluntariamente por via de uma ação significativa. Como corolário, temos que nas abordagens criticadas é *a priori* atribuído à subjetividade um resíduo – mesmo que mínimo, sempre ativo – de vontade e capacidade de projeção intencional. Segundo os autores, é, portanto, necessário relativizar o privilégio aí concedido, no que toca à consistência da subjetividade, às ações publicamente significativas e, respetivamente, à interação, sob pena de, como adverte Bidet (2007), nada poder ser dito sobre a *gênese* concreta das capacidades de agir, tarefa que exige que se as pense no quadro do acoplamento dos indivíduos com o meio ambiente. No caso das artes, e particularmente da arte musical, veja-se o estudo de DeNora (2003), que mostrou como ela, enquanto prática estética, providencia “formas de agência”, leiam-se, capacidades, corporais e reflexivas, que constituem a subjetividade dos indivíduos, a sua biografia e memória.

²⁷⁸ Os autores invocam a distinção entre competência e performance trabalhada por Chomski (1972) na sua “gramática generativa”: a segunda é uma atualização, ou concretização, efetiva da primeira.

²⁷⁹ Tese *behaviorista* que já mostrámos ser refutada pela tradição pragmática.

As pesquisas de Breviglieri (2004, 2017) acerca do que designa por “habitar” parece-nos ser uma via frutífera para, na linha do modelo dos regimes de engajamento, conceber as capacidades para lá da sua afirmação e distribuição, atribuição e reconhecimento. O “habitar”, como escrevemos, remete para o nível das experiências corporais primárias ancoradas num espaço prático habitual. Visto que, como o autor explicita, a confiança em que o exercício de qualquer capacidade se estriba requer, a seu montante, uma “garantia íntima de poder ser capaz”, segue-se que o “habitar” (tratando-se de um modo de estar e agir que presume a constância de uma realidade familiar ordenada em função do “esquema corporal”) é responsável pela “libertação dessa força vital básica”. Esta dimensão “involuntária e impensada de poder” arrima-se numa envolvência afetiva e material composta de elementos de proximidade nos quais a memória se encontra enraizada, conferindo assim consistência à subjetividade. É neste ponto que Breviglieri se afasta de Ricoeur: onde, para este, a tensão, sempre presente, entre a identidade e a ipseidade se resolve pela capacidade de os indivíduos colocarem as suas vivências sob a forma de narrativa (ideia subjacente ao conceito “identidade narrativa), aquele defende a necessidade de recuar até à experiência pré-reflexiva, onde a subjetivação, mais do que através da *atividade* significativa, se dá pelo *descanso*. É como se fosse preciso primeiro ter a certeza para depois fazer, ter uma “segurança ontológica” (Giddens, 1991) que permita aceder aos níveis mais públicos da experiência sem perder o chão e a possibilidade de regressar à base. Além disso, acrescentamos à proposta de Breviglieri, note-se que a garantia íntima de se poder fazer ainda antes de realmente se fazer é precisamente o que possibilita poder-não-fazer, i. e., não fazer sentindo e sabendo que se podia ter feito.

Para lá da segurança que o “habitar” providencia, dado permitir aos indivíduos expor-se publicamente sabendo responder à questão “de onde vens?”, ele é igualmente essencial para pensar a subjetivação na medida em que é sempre um espaço singular – habita-se sempre de maneiras pessoais, e idiossincrático, fornecendo um “sentimento de personalidade” capaz de responder à questão “quem és tu?” (Breviglieri, 2002). É por isso que no conceito de “habitar” é tanto o indivíduo que habita o espaço como o espaço que habita o indivíduo. O que significa, como entende Pattaroni (2007), que a singularidade subjetiva, longe de ser o resultado de um processo social externo, tem uma “base de existência”, consistindo numa forma particular e personalizada de estar no mundo. Se o comum deixa de estar garantido de antemão, se os pontos de referência não são partilhados, pois cada um habita à sua maneira, se, subsequentemente, as

subjetividades, longe de serem sujeitas à uniformização, são singulares, então coloca-se o problema da coordenação do curso da ação.

Este é um ponto nevrálgico para dar por encerrada a secção dedicada à subjetivação. O desvio do reconhecimento para as dependências com o meio ambiente não significa que a subjetividade não seja sempre tensionada pela injunção da coordenação no fazer do comum: como adiantámos, cada regime de engajamento rege-se pelos princípios da comunicação e da composição. Significa apenas que esta injunção tem que ser pensada num quadro mais alargado que inclua a relação com o meio ambiente. Com efeito, como escreve Pattaroni (2015), a diferença, a pluralidade, a singularidade, estão em permanente tensão com a *necessidade*, subjacente à manufatura da ordem, de “pôr em comum”, envidando esforços para nela se *acomodarem*²⁸⁰. As modalidades de subjetivação atendem e respeitam, pois, certas gramáticas de comunalização. É assim no regime de justificação, onde o indivíduo tem que se elevar da sua história individual para aceder a um tal estado que lhe permita expressar opiniões públicas discutíveis em função da sua justiça, ou no regime em plano, segundo o qual deve transformar as vinculações mais íntimas e pessoais em interesses e preferências negociáveis sob a forma de contrato.

É neste quadro analítico que Pattaroni (2007) propõe uma “pragmática dos processos de subjetivação” particularmente atenta às modalidades de acomodação da subjetividade na ordem comum e às nuances e tonalidades várias que as mesmas assumem ao longo das transições entre o próximo e o público. O autor elenca, então, três modalidades de subjetivação distintas, as quais relaciona com os diferentes modos de trabalhar socialmente junto de populações vulneráveis no quadro das políticas sociais contemporâneas: a da “individuação”²⁸¹, a do “empoderamento” (“*empowerment*”) e a da “motivação”. Na primeira, a subjetividade surge apenas ao fim de um processo de interação (em particular aquelas interações que expõem consideravelmente os indivíduos

²⁸⁰ Já para Simmel era este um dos grandes problemas da modernidade, a saber, o da *acomodação* da singularidade na ordem comum. E pensar em termos de “acomodação”, deve sublinhar-se, consubstancia uma lógica de raciocínio bastante diferente da de Durkheim, p. ex., que pensa a tensão entre o individual e o coletivo a partir das categorias de “integração” e “adaptação”. Na acomodação, contrariamente a estas últimas, o singular não é esvaziado por pertencer ao comum. Pelo contrário, o que está em jogo é como e que lugar pode a singularidade adquirir na manufatura do comum.

²⁸¹ Não se deverá confundir o sentido atribuído ao termo por Pattaroni com aquele que avançámos atrás. Onde escrevemos que a subjetivação é um modo específico de individuação, o autor afirma que é a individuação que é uma modalidade da subjetivação. Se assim é deve-se ao facto de o autor dar um sentido distinto à individuação, e não por inverter o raciocínio que já expusemos. Por isso, mesmo não concordando com a terminologia, consideramos valiosos os contributos oferecidos pelo autor.

em público), pelo que assenta nas formas de visibilidade e na significação recíproca²⁸². Na segunda das modalidades, a subjetividade constitui-se pela resposta às expectativas formais que sobre ela impendem, vinculando-se ao outro, já não sob a forma de uma mutualidade cordial ou respeitosa, mas segundo a figura do contrato, ligando-se, pois, menos à visibilidade do que à vontade individual, à capacidade de se engajar voluntariamente num compromisso com fim à autorrealização, mas ainda de manter uma relação reflexiva com as regras. Finalmente, a terceira modalidade enfatiza os “registos de mobilização” dos indivíduos, i. e., as fontes motivacionais dos seus envolvimentos e a canalização das suas vontades, apontando, destarte, para a interioridade onde residem as molas da ação, para a qualidade daquilo que os faz agir. Resulta claro, então, que, como conclui o autor, as figuras, ou gramáticas, da responsabilidade e da autonomia são insuficientes para abarcar a subjetivação em toda a sua amplitude, tal como a acomodação da subjetividade na ordem comum.

Em suma, a composição do comum exige dos atores que reduzam a opacidade e a incomensurabilidade da sua singularidade, bem como que regulem a sua abertura ao outro e ao meio ambiente. Estes três modos de o indivíduo se relacionar consigo próprio, quando reunido com outros, outorga-lhe a capacidade de navegar entre os vários regimes de engajamento. Como escreve Michon (2010, 2014), uma subjetivação de *boa* qualidade é aquela que maximiza o poder de agir e de existir. É por isso que as três modalidades enumeradas estão tão presentes no trabalho social, ou institucional, aos dias de hoje, trabalho esse no qual se procura levar a cabo, junto das populações visadas, atividades díspares que as promovam e incentivem. As artes e, em particular, a pintura e a dança contemporânea, são um exemplo disso. Por isso, antes ainda de apresentar os dados empíricos, onde se examinará como as artes constituem para os artistas uma experiência criativa formadora de modalidades de subjetivação próprias, cabe-nos discorrer acerca dos contextos de institucionalização onde decorre este trabalho artístico-social, missão de que nos encarregamos no subcapítulo seguinte.

²⁸² Exemplificativos desta modalidade são os “testes de civilidade” pensados por Goffman, onde os atores regulam a sua apresentação em público.

2.2 Contextos de institucionalização

2.2.1 Considerações iniciais

Conforme assinalado, o estudo que apresentamos debruça-se sobre a experiência criativa artística e suas modalidades de subjetivação em *contexto de institucionalização*. Esta formulação pode conduzir o leitor a secundarizar a importância das instituições na construção do objeto de estudo, vendo nestas um mero recetáculo daquilo que verdadeiramente constituiria o foco da pesquisa. Não é o caso. Não é difícil reconhecer que instituições, experiência criativa e subjetivação são conceitos distintos que apontam para realidades diferentes. O objeto da disputa não é esse. Tal como não nos custa admitir que o estudo aqui apresentado não tem por objeto a realidade institucional como um todo – o seu quotidiano, o seu pessoal profissional, as suas populações –, nem tampouco o aprofundamento das trajetórias dos indivíduos e dos seus fatores de vulnerabilidade, a doença mental e o crime. O que afirmamos é que acompanhar a experiência criativa artística de indivíduos institucionalizados requer um reequacionamento sociológico daquilo que se entende por contexto, neste caso, o institucional. Repare-se que as atividades artísticas aqui sob observação *respondem* a metas estabelecidas pelas instituições. O que não significa que a experiência criativa seja redutível ao quadro normativo institucional, tal como não é verdadeira a inversa, i. e., que a ação institucional seja redutível aos fazeres artísticos. Como escrevem Ancel e Girel (2015), algumas criações artísticas colhem o sentido justamente do facto de estarem fora do mundo da arte, sem com isso deixarem de ser artísticas. Novamente, a nossa posição limita-se a defender que as instituições e as atividades artísticas não são duas sequências da ação discretas e externas uma à outra. Elas estão organicamente imbricadas, distintas, mas inseparáveis: a arte faz-se como modo de ação institucional e esta desenvolve-se sob a forma daquela. Ou, noutras palavras, a nossa pesquisa não é imediatamente *sobre* o CASP e o EPL, mas *graças* a eles.

Tome-se, a título de exemplo, o objeto “pincel” no ato de pintar: de um lado, é um instrumento emprestado pelo CASP com vista à realização de certos objetivos, atrelando a si a normatividade institucional e associadas regras de uso, mas de outro, e simultaneamente, é o prolongamento do corpo do pintor, mediando o seu contacto com a

tela²⁸³. Fará sentido perguntar se o pincel é um objeto institucional *ou* artístico? Ou sequer pensar que se trata de um objeto artístico manuseado numa instituição? Pensamos que não, pois é os dois ao mesmo tempo, advindo daí o sentido da experiência criativa em contexto institucional. Tampouco consideramos que faça sentido *deduzir* uma conceção da outra. Elas estão enoveladas, amiúde gerando tensões e fricções cuja resolução (que não significa sobreposição ou identificação absolutas), não podendo ser dada por garantida, remete para a coordenação do curso da ação nas situações concretas. O mesmo raciocínio se aplica ao corpo que dança na prisão: ele move-se embrenhando-se simultaneamente na experiência da dança e no quotidiano prisional. Uma e outro são indissociáveis na prática. De resto, é justamente com essa ambivalência que a denominação do projeto de dança contemporânea que acompanhámos joga. “CORPOEMCADEIA”: por um lado, corpo na cadeia, aprisionado, por outro, corpo encadeado consigo mesmo e com os outros, dançando.

O objetivo desta secção, o qual determinará a sua organização, é, pois, dedicar espaço à discussão em torno da *ação institucional* de modo a perceber como as atividades artísticas nela foram adquirindo lugar e sentido, com a convicção de que tal procedimento enriquecerá e alargará o alcance da discussão dos dados e, conseqüentemente, da compreensão da experiência criativa e das suas modalidades de subjetivação. Destarte, iniciamos por precisar a definição de instituição aqui perfilhada. De seguida, apresentamos algumas perspetivas sociológicas clássicas das instituições modernas, sendo-lhes transversal o facto de nelas verem uma instância de socialização que atua no sentido de conformar os indivíduos a um padrão normativo, aquilo que Laforgue (2009) apelidou de “trabalho *sobre* os outros”. Na sequência, introduzimos o leitor a abordagens, mais recentes, mas sem descurar as anteriores, que na linha da reconfiguração que as políticas sociais sofreram nas últimas décadas veem nas instituições um lugar de ativação das capacidades, apelando para a subjetividade e a autonomia dos indivíduos, ação institucional que Laforgue denomina como “trabalho *com* os outros”. Num outro passo, partindo das potencialidades e riscos inerentes a esta reformulação do mandato institucional, elucidamos algumas perspetivas que, na senda do que Laforgue chama “trabalho *para* os outros”, enfatizam a ação institucional como “cuidado”, visando manter

²⁸³ Breviglieri (2023) reflete acerca da versatilidade de um mesmo objeto integrar regimes de engajamento diferentes, podendo, seja sequencialmente, seja simultaneamente, consubstanciar um apego pessoal (regime de familiaridade), um recurso instrumental (regime em plano) e ser alvo de qualificações convencionais em função do bem-comum (regime de justificação). Dodier (1986), a este propósito, sugere que os classifiquemos como “objetos-fronteira”.

e apoiar, mais do que recuperar os indivíduos. Sem em nenhum caso excluir a possibilidade de haver casos em que a ação dos profissionais da instituição encontra do outro lado a indiferença e a evasão, não surtindo qualquer efeito, o que, ainda na terminologia do mesmo autor, configuraria um caso de “trabalho *sem* os outros”. Subjacente ao caminho trilhado reside o interesse em pensar o trabalho institucional como uma composição plural de modalidades de ação distintas realizada interpessoalmente e *in situ*, face a incertezas e contingências. É neste quadro que, finalmente, clarificamos o lugar das atividades artísticas no contexto institucional, abrindo para uma compreensão da experiência dos artistas firmada na composição e articulação de regimes de engajamento distintos, mas também das modalidades de subjetivação enquanto vetores experienciais compósitos e plurais.

2.2.2 O paradigma clássico das instituições modernas: o “trabalho sobre os outros”

O conceito de instituição em Sociologia tem sido objeto de duas definições contrastantes (Laforgue, 2011a). Ora as instituições são vistas *numa aceção alargada*, inspirada na obra de Durkheim, referindo qualquer prática ou costume socialmente definido, transmitido de geração em geração e imposto aos indivíduos, ou seja, qualquer facto social, externo e coercivo, estabilizado²⁸⁴, ora *num sentido mais estrito*, e mais próximo da vulgata, remetendo para universos sociais circunscritos com uma robusta base organizacional, um público-alvo próprio e um efeito socializador²⁸⁵ orientado em função da missão para a qual estão mandatadas. Acolhemos esta última definição, na linha de Laforgue (2009), que, subdividindo as instituições analiticamente em três níveis de realidade, as determina como (i) conjunto de lugares e momentos, não obrigatoriamente coerentes, onde os atores institucionais, no exercício das suas funções, se encontram com indivíduos institucionalizados²⁸⁶, (ii) esquemas teleológicos definidos que conferem inteligibilidade e sentido ao trabalho institucional²⁸⁷, e (iii) instituintes, mesmo que

²⁸⁴ Justamente pela amplidão desta definição é que autores como Friedberg (1998) questionam se a Sociologia não ganharia em abdicar do conceito.

²⁸⁵ A perspetiva pragmática e fenomenológica que seguimos neste estudo afasta-se do conceito de socialização. O uso da categoria tem aqui um carácter mais descritivo (retratar o modo como as instituições, alguns autores e, mais geralmente, o próprio senso-comum, percebem o exercício do seu mandato) do que analítico-interpretativo.

²⁸⁶ Esta é a linha trabalhada pelo interacionismo, bem representado na análise das prisões, conventos e manicómios (Goffman, 1963).

²⁸⁷ Neste sentido, escreve Renault (2004), as instituições são dotadas dos seus próprios princípios de justificação que lhes permitem resolver disputas e controvérsias entre indivíduos e com outras instituições.

inacabadamente, de processos de realidade, de onde o seu caráter performativo, mas identicamente aberto, sendo certo que em graus variáveis²⁸⁸. Esta opção decorre de entendermos ser esta a via que melhor dá conta da *ação institucional*²⁸⁹, i. e., do trabalho orientado para os outros: junto dos reclusos do EPL e dos residentes do CASP onde as atividades artísticas, a dança contemporânea e a pintura respetivamente, adquirem lugar.

Feita esta precisão, vejamos como a Sociologia tem perspectivado as instituições. Boa parte da literatura²⁹⁰, seguindo a obra de Durkheim, centra a sua atenção no segundo nível de realidade aludido por Laforgue, linhagem que se pode dizer ter uma visão idealista das instituições²⁹¹. Estabelecendo tipos normativos de indivíduos ideais e patológicos segundo os seus atributos (físicos ou volitivos), as instituições teriam a função de acolher aqueles cujo desvio relativamente a essas normas fosse significativo, com o objetivo de conformar os seus comportamentos e pensamentos. Repare-se que a tónica colocada nos esquemas teleológicos ideais e estáveis que definiriam o mandato das instituições implica, aqui, uma secundarização da ação institucional concreta, por um lado, e, por outro, a convicção de que existe uma relação de correspondência direta, ou nexos causal, entre as instituições e a sociedade, cumprindo aquela, mediante o processo de socialização, funções de coesão da ordem social.

Mantendo, à semelhança de Durkheim, a tónica na estabilidade e coesão da ordem, Clemmer (1958), pioneiro no estudo sociológico das prisões, avança com o conceito de “prisionação” (“*prisonisation*”) para representar o impacto da experiência prisional nos reclusos. Todavia, o foco recai mais no funcionamento interno das prisões do que na função social por elas desempenhada. Ou seja, o objeto de estudo do autor é a coesão

²⁸⁸ Para o autor, e como se constatará posteriormente, estes três níveis não se organizam hierarquicamente, antes se combinam, o que origina variadas tensões.

²⁸⁹ Também Demailly et al. (2019) adotam esta posição, considerando que a visão *durkheimiana*, por ser demasiado ampla, faz das instituições (i) um equivalente geral da cultura e da vida social, e (ii) o resultado externo de variáveis exógenas, já que a instituição, em si mesma, tende a ser estável e a impor-se aos indivíduos.

²⁹⁰ A bibliografia mobilizada não se cinge à que tem por objeto de estudo estabelecimentos prisionais e/ou centros de acolhimento de pessoas com problemas de saúde mental. Como instituições, elas inserem-se numa problemática sociológica que extravasa os âmbitos penitenciário e psiquiátrico, pelo que consideramos a nossa opção enriquecer a discussão. Tal não invalida que as instituições aqui estudadas não contenham especificidades próprias, as quais serão escrutinadas mais longamente na apresentação dos terrenos empíricos (Capítulo 3). Acresce que convocamos referências cujo objeto de estudo não engloba populações institucionalizadas, no sentido de se encontrarem em regime de internamento. Contudo, parece-nos profícuo aprender com pesquisas que tratam a ação social pública junto de indivíduos em situação de vulnerabilidade mesmo que não em regime de internamento, na medida em que ela apresenta semelhanças com a ação institucional que aqui problematizamos.

²⁹¹ Com exceção, talvez e como mostra Rawls (1996), das *Formas Elementares da Vida Religiosa* (1968), onde, através do conceito de “efervescência social”, Durkheim esboça uma aproximação às situações concretas e à copresença corporal nos ritos religiosos.

interna da cultura prisional. Após a entrada nos estabelecimentos prisionais, os reclusos adeririam aos seus costumes e códigos culturais específicos por via da integração num grupo de pares, conduzindo a um aprofundamento dos valores da ilicitude e a uma rejeição das normas sociais vigentes no exterior. Sykes e Messinger (1960) desenvolvem esta abordagem, enfatizando o “código de conduta dos reclusos”. A fim de suportarem a vida prisional, os reclusos adaptar-se-iam às exigências do ambiente e dos companheiros, sendo que as várias privações a que estão sujeitos (de liberdade, relações heterossexuais, bens e serviços, autonomia, segurança) exerceriam uma influência negativa nos seus comportamentos, incentivando a constituição de mercados ilegais e atividades clandestinas.

Irwin e Cressey (1962), por sua vez, concordando com esta via culturalista, complexificam-na. Escrevem os autores que não deve ser atribuído um tão grande peso à influência do ambiente prisional na formação da cultura dos reclusos, em virtude de esta ser igualmente resultante de influências culturais externas. Os padrões de comportamento e os valores por que se rege o quotidiano dos indivíduos institucionalizados seriam importados do exterior, i. e., das crenças e dos papéis sociais que os mesmos traziam e desempenhavam antes de entrar na instituição (Schrag, 1961)²⁹².

Por seu turno, várias abordagens críticas têm considerado as instituições como instâncias de dominação e de controlo generalizado dos indivíduos, sublinhando o seu carácter monolítico e invariante. Bourdieu e Passeron (2008) constituem um bom exemplo: as instituições, nomeadamente a escola, mas não apenas, são concebidas como campos de poder e de luta, cujos mandatos, missões e regras de funcionamento constituiriam um instrumento de reprodução, material e simbólico, da ordem social e das desigualdades que lhe são inerentes, inculcando disposições e reforçando assim os *habitus* de origem dos agentes que se encontram sob a sua alçada. Note-se que também aqui o modelo explicativo causal é central: contornando as aporias e sinuosidades do quotidiano institucional, crê-se que as instituições fabricam a ordem, com a diferença que esta, mais do que consensual, é fundamentalmente conflitual.

Num registo sem embargo diferente, também Foucault (2018) escrutina as instituições enquanto produtoras (quase) onipotentes de sujeitos dóceis. Identificando, inicialmente, os indivíduos desviados das normas, enclausurando-as depois, as instituições exerceriam o poder sobre os corpos por intermédio de um conjunto de

²⁹² Para uma versão recente desta abordagem, leia-se Man e Cronan (2001), que afirmam que as prisões cimentam subculturas que tendem a reproduzir comportamentos criminais.

“técnicas disciplinares” com a finalidade de corrigir esses desvios. Estaríamos, pois, perante um processo de normalização racionalmente organizado para corrigir os indivíduos à luz de um padrão normativo. Seja em nome da defesa da sociedade, seja das normas elas mesmas, seja ainda da proteção dos próprios indivíduos institucionalizados, o mandato das instituições arrogar-lhes-ia a função de definir as necessidades das suas populações e de as satisfazer, bem como intervir junto delas para as transformar segundo os critérios da instituição²⁹³.

Laforgue (2011b) critica estas perspectivas, uma vez que, como vimos, a sociedade não é um resultado direto e causal do trabalho das instituições, nem vice-versa, sendo esta uma relação irremediavelmente inacabada. Pela simples razão de que, sejam as culturas institucionais vistas como importadas de fora ou imunes ao exterior, seja a ordem concebida de um ponto de vista irénico ou agonístico, uma e outra, instituições e ordem, não devem ser entendidas como estabilizadas de uma vez para sempre. Em primeiro lugar, pois o poder instituinte das instituições é sempre confrontado com outras instituições já existentes, inclusive as “instituições da individualidade” (Descombes, 1996), cujos modos de articulação não são necessariamente coerentes e fechados. Em segundo lugar, porque, desposando uma visão sobressocializada dos indivíduos, onde se supõe, como escreve Drake (2012), que eles respondem de modo uniforme e homogêneo se e quando expostos à mesma cultura e privações²⁹⁴, se perde de vista a capacidade, em certa medida irredutível ao poder institucional, de os indivíduos combinarem situacionalmente as diferentes instituições. Rostaing (2014), p. ex., mostra que os reclusos são atores inventivos que negociam a sua experiência prisional, tanto formal como informalmente. A ordem é, pois, animada por fazeres inacabados, plurais e composicionais (Laforgue, 2011b).

Num estudo seminal para a compreensão sociológica das instituições, desta feita mais orientado para os seus fazeres quotidianos e para os encontros que lá se dão, seguindo uma linha de pendor mais interpretativo, Goffman (1961) propõe o conceito de “*instituição total*”, definido como local fechado ao mundo exterior, simultaneamente de residência e trabalho, onde um significativo número de indivíduos é colocado na mesma

²⁹³ Porque a matéria trabalhada por Foucault consiste sobretudo nos discursos acerca da prisão, autores como Pisciotta (1994) ou Garland (1990), p. ex., defendem que nunca existiu *de facto* a instituição disciplinar pura conforme descrita pelo filósofo.

²⁹⁴ É por isso que consideramos insuficientes as abordagens mais recentes que pretendem casar o modelo da importação com o da privação (Crewe, 2005; Liebling, 2004). O problema não está em pensar a cultura como vinda de fora ou de dentro, mas na própria conceção da cultura como variável independente da ação. A esse título, leia-se a denúncia feita por Quéré (1997) do “mito do homúnculo”.

situação, estreitamente regulamentada, por um período relativamente longo. A “ordem da interação” (Goffman, 1983) institucional, isolada do mundo exterior, poria em prática um conjunto de procedimentos com vista à despersonalização dos indivíduos. A substituição do nome próprio por um número ou a uniformização da indumentária, p. ex., afetariam a identidade e desencadeariam um processo de “*mortificação do eu*” (Goffman, 1961). Daí que o autor considere que é fácil entrar nas instituições, mas extraordinariamente difícil sair, visto que os indivíduos se veem despojados das suas identidades anteriores. Talvez por isso, no seu texto dedicado à “*carreira moral*” dos indivíduos institucionalizados devido a doença mental, Goffman (1959b), subdividindo-a em três fases – pré-internamento, internamento e pós-internamento – descure a descrição da última (Watson, 1999).

Sendo verdade que Goffman reconhece que as “instituições totais” revelam algumas características de permeabilidade, admitindo que os padrões sociais mantidos naquelas e os da sociedade em geral se influenciam reciprocamente, essa permeabilidade não deixa de ser apresentada, lembra Quirk et al. (2006), como exceção à regra, sendo a ênfase colocada na impermeabilidade. Por isso, defende o autor, aqui convergindo com Rostaing (2009), que não obstante o ideal-tipo proposto por Goffman permanecer um instrumento valioso para pensar as instituições, ele não é suficiente para captar tendências mais recentes, tais como o encurtamento dos períodos de institucionalização, a crescente abertura ao mundo exterior ou simetriação das relações entre profissionais e os seus públicos²⁹⁵. Quer isto dizer que, como afirma Cunha (2002), as prisões, e, acrescentamos, as instituições em geral, não devem ser vistas como mundos à parte e autorreferenciais, uma espécie de microssociedade dotada de uma cultura específica. A autora sugere que se coloque o interior e o exterior em continuidade analítica, assim percebendo que a vida interna das prisões não é configurada pela fronteira prisional, tornando-se, outrossim, a extensão da vida nos bairros dos reclusos, passando as suas sociabilidades a reger-se por critérios externos²⁹⁶.

Scott (2010), por seu turno, coloca a tónica noutro aspeto das “instituições totais”. Se Goffman, escreve o autor, lembra que os públicos institucionalizados não são completamente passivos nem destituídos de capacidade de ação e resistência (lembrando

²⁹⁵ Alguns autores, como Weinstein (1994), p. ex., referem que o modelo das “instituições totais” já se encontrava desatualizado na época em que Goffman escreveu, não tendo, já na altura, correspondente empírico.

²⁹⁶ Continuidade, deve referir-se, como, aliás, a própria autora o faz, não significa sinonímia.

que a par da “mortificação do eu” correm tendências de “autoestima” que permitem aos indivíduos, mediante uma gestão estratégica das impressões, distanciar-se dos papéis institucionais que lhes foram atribuídos e reduzir o peso das restrições que lhes são impostas), não deixa de ser verdade que o acento tónico da análise repousa sobretudo sobre as ações de que os indivíduos institucionalizados são objeto. Na verdade, nem todos os processos de adaptação podem ser entendidos à luz do que Merton (1959) denomina “conformidade”, ou Goffman (1963) “colonização”, segundo os quais os indivíduos interiorizariam a visão oficial da instituição e surgiriam satisfeitos com a ordem quotidiana. Pelo contrário, tem sido documentado que a sua acomodação às instituições não é um processo automático nem linear: casos há de autoisolamento (Liebling, 1995), de imersão em atividades educativas e artísticas que funcionam como um escape ao quotidiano institucional (Boyle, 1985; Cohen & Taylor, 1992), mas também de resistência e rebelião, de subversão das diretivas e regulamentos prisionais mediante, p. ex., a utilização de linguagens de inteligibilidade restrita aos pares (Bosworth & Carrabine, 2001), e até de inovação, onde os reclusos aparentemente aceitam as demandas do sistema prisional ao mesmo tempo que rejeitam os seus significados, manipulando-o (Crewe 2005; King & Elliott 2023; Mathiesen, 1966)²⁹⁷. Além disso, verifica-se, pelo menos teoricamente, uma tendência de humanização das prisões, segundo a qual as instituições procuram reduzir o hiato entre o meio externo e o meio interno, evitando substituir as identidades prévias dos reclusos pela sua recente condição estatutária e promovendo o acesso à educação, a visitas íntimas, ao exercício do voto ou a formações profissionais (Cunha, 2014).

Transversal às abordagens criticadas é o entendimento do trabalho institucional como *coerção*, i. e., conjunto de intervenções sem o consentimento dos visados. As investigações mais recentes acerca das instituições caracterizam-se, como lembra Rostaing (2006), por desafiar o exclusivismo desta visão, centrando-se mais na experiência dos indivíduos e nas suas ações, e não apenas vendo os atores como representantes de um grupo putativamente homogêneo. O potencial heurístico da visão clássica das instituições tem vindo, portanto, a ser criticado, em parte, é justo lembrar, precisamente devido ao sucesso de algumas das abordagens já citadas, as quais, tendo tido um acolhimento generalizado, sinalizaram um conjunto de problemas que urgia

²⁹⁷ Gonçalves e Gonçalves (2012) propõem uma tipologia para apreender a variedade de modos de adaptação prisional dos reclusos: (i) os bem-adaptados, (ii) os mal-adaptados, (iii) os sobre-adaptados, e (iv) os inadaptados.

solucionar. Não será, pois, descabido afirmar que o potencial crítico e político de perspectivas como as de Foucault, e seus seguidores, ou Goffman, participaram na criação de um solo fértil para as transformações ocorridas nos domínios legal, administrativo e político nas últimas décadas, as quais promovem a autonomia e o imperativo do consentimento dos públicos institucionalizados.

2.2.3 Transformações contemporâneas: o “declínio das instituições”

Dubet (2010) afirma que se assiste, sobretudo a partir de 1970, a um declínio das instituições conforme foram entendidas no século XIX e na primeira metade do século XX. Estas, entendidas como um conjunto de atividades profissionais organizadas em torno do propósito de inculcar nos indivíduos a seu cargo as normas à luz das quais estão mandatadas, enfrentam uma crise do seu modelo tradicional de socialização, o qual se caracterizaria, ainda segundo Dubet (2016), por (i) assentar em valores e princípios definidos como sagrados, (ii) promover um trabalho profissional de cariz vocacional e estribado numa legitimidade carismática, (iii) funcionar enquanto espaço separado do mundo circundante, e (iv) se desenvolver sobre o postulado de que a submissão à disciplina constitui um incentivo à autonomia e liberdade. Os trabalhos apresentados na secção anterior descrevem, ponto por ponto, as instituições assim entendidas.

Acontece que a crescente agudização da dificuldade em conciliar a promoção do indivíduo com a necessidade de fazer interiorizar um sistema de constrangimentos coletivos terá conduzido a um enfraquecimento das premissas deste “programa institucional”²⁹⁸, ou, no dizer de Douglas (1999), da “era da patética megalomania das instituições”. Face (i) à proliferação de narrativas legitimadoras que terá dessacralizado e pluralizado os valores por que se norteava o funcionamento das instituições, (ii) à profissionalização do trabalho institucional modificando as fontes da sua legitimidade, (iii) a uma certa abertura ao exterior das atividades institucionais, mas também (iv) a uma tendência de privilegiar a autonomia e singularidade do indivíduo em prejuízo da imposição e regulamentação, o autor advoga que o enquadramento tradicional do trabalho institucional se encontra em declínio.

²⁹⁸ Dumont (1983) foi um dos primeiros a mencionar esta tensão que atravessa o trabalho institucional: de um lado, uma antropologia individualista que valoriza a pessoa como ser moral e autónomo, de outro, uma antropologia da interdependência que vê o indivíduo como ser social dependente do outro.

Como lembra Castel (2009), a história do trabalho institucional e as orientações que o enformam são indissociáveis da evolução das políticas sociais. Ora, nas últimas décadas ocorreu uma reconfiguração profunda das mesmas (Gardella, 2016). Outrora de pendor protecionista, integracionista e totalitário, a “nova gestão pública” (Ravon & Vidal-Naquet, 2016) tem assumido políticas sociais mais intervencionistas no sentido da ativação e capacitação²⁹⁹ para a participação autónoma dos seus beneficiários na vida social, bem como no da abertura das instituições ao mundo exterior (Barbier, 2002; Vrancken, 2014)³⁰⁰. Se, até então, o indivíduo institucionalizado era percebido como estando fora do mundo, por ora é visto como um sujeito, pelo menos em potência, participante, responsável e capaz (Dumont, 1983).

A esse respeito, preste-se atenção às políticas de descentralização e desinstitucionalização³⁰¹ que têm vindo a ser implementadas de há algumas décadas para cá, transferindo o *locus* do tratamento de pessoas com doença mental para a comunidade e que levou ao desmantelamento de várias unidades psiquiátricas (Watson, 1999)³⁰². Mantendo o foco na área da saúde mental, o mesmo processo ocorreu em Portugal. Foi logo a partir dos anos 60 que se assistiu a uma tentativa de implementar estruturas assistenciais de base comunitária, o menos restritivas possível, no âmbito da qual os hospitais psiquiátricos deixariam de ser os responsáveis exclusivos pelo tratamento dos doentes (Alves & Rodrigues, 2010)³⁰³. Contra o “hospitalocentrismo” até aí em vigor, a comunidade e a família passariam a estar implicadas nos esforços de tratamento (de

²⁹⁹ Karsz (2008) pensa a capacitação a partir do conceito “empowerment” (empoderamento), afirmando que a sua centralidade vai para além das intervenções institucionais (a este respeito, leia-se igualmente Doidy (2012), que fala de um “ethos terapêutico” que penetrou a ação pública estatal). O autor critica a ideia de que se trataria de uma emancipação por via da aquisição de poder sobre as dificuldades encontradas, alertando para o facto de ser uma categoria com uma forte componente metafísica: por um lado, negando a materialidade do mundo à luz de uma lógica de “querer é ser capaz”, por outro, exaltando uma omnipotência imaginária dos indivíduos.

³⁰⁰ Não admira, portanto, que, como adiantam Mezzena e Vrancken (2020), o trabalho social tenha ganhado uma centralidade que não tinha, abrangendo, atualmente, pessoas “comuns”: intervenções sobre problemas de bairro, de emprego, escolares, conjugais, etc.

³⁰¹ Devemos recordar que não se pretende traçar uma historiografia das reformas políticas e legislativas de que as instituições penitenciárias e de saúde mental têm sido alvo, mas tão-só (i) assinalar que também em Portugal se verifica um declínio do “programa institucional”, e (ii) clarificar de que reformas em concreto se trata nesta reconfiguração do mandato institucional. Justamente por estas razões, cingimos a análise ao período a partir dos anos 60.

³⁰² Em todo o caso, por razões de ordem diversa, boa parte destas medidas não chegou a ter plena tradução na prática, como se encontra bem documentado nos estudos de Frank e Glied (2006) ou Scheid e Greenberg (2007). Tal constatação, porém, em nada obsta que lhe atribuamos a devida importância, já que, em primeiro lugar, é reveladora das intenções e orientações gerais das mais recentes políticas sociais, e, em segundo lugar, não deixa de ser verdade que algumas das medidas tiverem aplicação prática, mesmo que parcialmente, denunciando uma tendência que nos parece inequívoca.

³⁰³ Ver Lei n.º 2118, publicada em sede de Diário de Governo n.º 79, a 3 de abril de 1963, onde se aprova a Lei da Saúde Mental.

Almeida Filho et al., 2015). Pretendia-se, pois, que o acompanhamento e apoio aos doentes não fossem uma questão exclusivamente médica, mas de âmbito social, evitando afastá-los do seu meio, o que alimentaria a exclusão e segregação, para promover uma ação profilática, recuperadora e terapêutica, favorecendo a *inserção* (Siqueira-Silva et al., 2013). Por diversas razões, cujo escrutínio não nos cabe, a ressonância prática destes princípios reformadores foi insignificante (Alves & Rodrigues, 2010; Hespanha, 2012; Zózimo, 2019). Por isso, a partir de 1984 esta discussão é retomada, criando-se sucessiva legislação com o fito de constituir uma rede de serviços comunitários e aproximar a psiquiatria à comunidade, de implementar unidades de psiquiatria nos hospitais gerais, de desenvolver programas de reabilitação dos doentes crónicos e de fomentar a cooperação com instituições privadas (Alves & Gonçalves, 2010). Somente mais tarde, contudo, em 1992, é que o processo de descentralização adquiriu verdadeiros contornos, dando-se a integração da saúde mental nos serviços de saúde e decretando-se a extinção dos centros de saúde mental, cujas funções e competências foram transferidas para os hospitais gerais (de Almeida Filho et al., 2015)³⁰⁴. A operacionalização desta política descentralizadora encontrou resistências entre os profissionais de saúde³⁰⁵, pelo que foi apenas em 1998 que efetivamente se oficializou a viragem comunitária dos cuidados psiquiátricos através da criação de uma rede de respostas diversas e articuladas entre si, o que passou pela colaboração interministerial e pelo incentivo à participação das organizações sociais comunitárias (Alves & Silva, 2004; de Almeida Filho et al., 2015)³⁰⁶. Grosso modo, desde o dealbar do século XXI, estas diretrizes, com maior ou menor assertividade, maior ou menor êxito, têm vindo a ser respeitadas e aperfeiçoadas, procurando a iniciativa

³⁰⁴ Decreto-Lei n.º 127/92, de 3 de julho, emitido pelo Ministério da Saúde e publicado no Diário da República n.º 151/1992, Série I-A. Aí se reconhece que embora os centros de saúde mental “tenham possibilitado, inegavelmente, uma maior aproximação dos serviços de saúde mental às populações, justifica-se hoje uma reestruturação dos serviços que os integram. (...) [E que, para tal,] urge levar a cabo uma série de iniciativas de âmbito nacional e regional que permitam uma articulação mais eficaz das estruturas da saúde mental com outros prestadores de cuidados de saúde”.

³⁰⁵ Esta resistência dos profissionais de saúde mental deveu-se, como escrevem Palha e Marques-Teixeira (2012), a interesses corporativos e a preocupações com a desproteção dos doentes tratados em instituições não especializadas. Como afirma Zózimo (2019), a tensão entre aqueles que entendem que se deve prestar cuidados especializados em instituições específicas e separadas e aqueles que argumentam a favor de um tratamento integrado e em instituições multissetoriais ainda está presente atualmente.

³⁰⁶ Lei n.º 36/98, de 24 de julho. Aí se estabelecem os princípios gerais da política de saúde mental, onde é explícita a vontade do legislador no que à desinstitucionalização e socialização dos cuidados de saúde mental diz respeito. No art.º 3.º, n.º 1, al. d), pode ler-se que “No caso de doentes que fundamentalmente careçam de reabilitação psicossocial, a prestação de cuidados é assegurada, de preferência, em estruturas residenciais, centros de dia e unidades de treino e reinserção profissional, inseridos na comunidade e adaptados ao grau específico de autonomia dos doentes”. Ou no art.º 3.º, n.º 3, o qual determina que “[a] prestação de cuidados de saúde mental é assegurada por equipas multidisciplinares habilitadas a responder, de forma coordenada, aos aspetos médicos, psicológicos, sociais, de enfermagem e de reabilitação”.

legislativa e a implementação de medidas, desde aí, responder às dificuldades e atrasos³⁰⁷ no cumprimento desse programa, tais como a criação de infraestruturas e o investimento na formação de recursos humanos multidisciplinares (Zózimo, 2019)³⁰⁸.

Esta reconfiguração das políticas sociais tem identicamente tomado por objeto os estabelecimentos prisionais. Ao longo dos anos 70 do século XX ocorreram diversas convulsões em prisões da Europa e dos Estados Unidos da América que tiveram como consequência despertar os meios jornalísticos, políticos, intelectuais e, por conseguinte, a própria opinião pública para a questão das prisões, o que conduziu a importantes reformas (Santos, 2004). Decerto é abusivo falar de uma desinstitucionalização das prisões. Consistindo as penas que a prisão administra na privação da liberdade dos indivíduos, o seu funcionamento não pode deixar de passar pela reclusão. Em todo o caso, tem-se assistido, pelo menos na letra, a um processo de abertura ao exterior, na medida em que o modo como a pena é administrada e aplicada pela prisão cada vez mais tem como referência a vida em comunidade. Repare-se que só após a revolução de abril de

³⁰⁷ Como afirmam Alves e Silva (2004), tem-se vindo a assistir a uma integração progressiva dos cuidados médicos nos hospitais gerais, encerrando-se, inclusivamente, algumas instituições de tratamento psiquiátrico. No entanto, o autor não deixa de apontar falhas à rede de serviços comunitários, denunciando que são, sobretudo, as famílias que têm vindo a substituir as estruturas de apoio extra-hospitalar. Almeida (2018) epíteta este processo de transferência da tutela para o seio familiar de “transinstitucionalização”. Também Hespanha (2012) dá conta das dificuldades experimentadas na substituição do hospital como local de cuidados psiquiátricos.

³⁰⁸ Para uma visão mais detalhada e rigorosa acerca da política de saúde mental das duas últimas décadas, há que ter em consideração que estas indicações se encontram vertidas no PNSM para 2007-2016, lançado em 2008, documento no qual se faz uma avaliação do sistema público, privado e social de cuidados a pessoas com doença mental, definindo e calendarizando orientações para o futuro. Também é criada a “Coordenação Nacional para a Saúde Mental” (CNSM), responsável pela execução deste plano. Em 2010, no intuito de concretizar algumas das recomendações do PNSM, surge o Decreto-Lei n.º 8/2010, de 28 de janeiro, emitido pelo Ministério da Saúde e publicado no Diário da República n.º 19/2010, Série I. Aí se refere, no art.º 4.º, al. c) e d), que as “equipas multidisciplinares de apoio psicossocial e de cuidados médicos”, devem, respetivamente, favorecer “[a] integração familiar e social das pessoas com incapacidade psicossocial” e “[a] promoção de vida na comunidade tão independente quanto possível das pessoas com incapacidade psicossocial que residam nos hospitais psiquiátricos, instituições psiquiátricas do sector social e departamentos ou serviços de psiquiatria de hospitais. Porém, o período de intervenção externa ditada pela crise financeira e pelo assim conhecido “memorando da troika”, determinou a extinção da CNSM e a interrupção do PNSM. Após o período de “austeridade financeira”, é publicado em 2017 o último relatório de avaliação do PNSM, onde se recomenda que o mesmo seja estendido até 2020, visto que boa parte dos seus propósitos não foram alcançados. Esta proposta foi aceite e o PNSM foi renovado em 2018. Já em 2019, no “Relatório do Conselho Nacional de Saúde”, se escreve que o PNSM não teve o devido respaldo político e orçamental, pelo que se sugere uma intensificação dos esforços legislativos e financeiros. Tais indicações materializaram-se na Lei n.º 95/2019, de 4 de setembro, publicada no Diário da República n.º 169/2019, Série I, e onde se aprova a Lei de Bases da Saúde. Aí se poderá ler, na Base 12, referente à saúde mental, n.º 2, que “[o]s cuidados de saúde mental devem (...) ser prestados através de uma abordagem interdisciplinar e integrada e prioritariamente a nível da comunidade”. Posteriormente, no DL n.º 113/2021, de 14 de dezembro, publicado no Diário da República n.º 240/2021, Série I, declara-se que a “prestação de cuidados de saúde mental em hospitais e centros hospitalares psiquiátricos (...) [deve ser] marcadamente residual, tendo em vista a desinstitucionalização e a reinserção na comunidade das pessoas com doença mental neles residentes, bem como o processo de integração dos cuidados de nível local aí prestados nos serviços locais de saúde mental”.

1974, designadamente na Constituição da República Portuguesa (CRP) de 1976, é que foi adotada uma nova conceção do estatuto jurídico do recluso, passando este, somente aí, a ser sujeito de direitos sociais e parte na relação jurídica com o Estado (Santos, 2004)³⁰⁹. Pouco depois, em 1979, o legislador dirige várias críticas à grande reforma do sistema prisional português, ocorrida em 1936, considerando que não salvaguardava o equilíbrio necessário entre o direito à ressocialização dos reclusos e o direito à segurança e ordem prisionais. Neste ano, declara-se no art. 2.º do Decreto-Lei (DL) n.º 265/79, de 1 de agosto, que as metas da pena de prisão são “reintegrar o recluso na sociedade, preparando-o para, no futuro, conduzir a sua vida de modo socialmente responsável, sem que pratique crimes”. Tal princípio encontra-se hoje consagrado no Código de Execução de Penas e Medidas Privativas de Liberdade (CEPMPL): no seu art.º 2.º, n.º 1, é referido que a execução das penas “visa a reinserção do agente na sociedade, preparando-o para conduzir a sua vida de modo socialmente responsável”. Esta crescente consagração da preocupação com a reabilitação dos reclusos tem implicado um reconhecimento dos efeitos nocivos da clausura e da privação da liberdade, tais como a diminuição da autodeterminação, as ameaças de violência ou o enfraquecimento da capacidade de iniciativa (Santos, 2004). Exige-se, pois, que as instituições penitenciárias se voltem sobre si mesmas, sejam autorreflexivas, de modo a aferir e corrigir os impactos nefastos que têm na vida dos reclusos³¹⁰, o que não deixa de consubstanciar, em certa medida, um processo de desinstitucionalização (Henriques & Matos, 2020; Santos, 2004), ou de

³⁰⁹ Tal não significa que até esse momento não tenham existido preocupações com a condição de reclusão. As primeiras considerações nesse sentido foram de caráter humanitário. Logo na Carta Constitucional de 1822, no seu art.º 145.º, n.º 2, estipula-se que “as cadeias devem ser seguras, limpas e bem arejadas, havendo diversas casas para separação dos criminosos, conforme as circunstâncias e natureza dos crimes cometidos”. Paulatinamente, emergiram preocupações voltadas para a reabilitação dos reclusos. Em agosto de 1902, p. ex., foram criadas as duas primeiras comissões de patronato que tinham como atribuições acompanhar os reclusos e suas famílias durante o decurso do cumprimento da pena, mas também após a libertação. Sobre esta matéria, volta o legislador a dispor em 1932, no art.º 4.º do Decreto n.º 21175, de 22 de abril, criando a Associação do Patronato das Prisões, cujo objetivo central consistia em “colaborar com o regime prisional na obra de regeneração dos delinquentes, assistir-lhes moral e materialmente durante a prisão, trabalhar para a sua reintegração na vida social, ampará-los, quando livres, em ordem a evitar a reincidência, e proteger as vítimas imediatas dos delitos, quando seja necessário”.

³¹⁰ Já Clemmer (1958), apresentando o primeiro estudo sociológico da vida prisional, propõe o conceito de “prisonação” justamente para representar o impacto da experiência prisional nos reclusos. O autor mostra que os reclusos assumem os costumes e a cultura dos estabelecimentos prisionais (em grau diferenciando e segundo múltiplas variáveis), originando a adesão a códigos de conduta fora da lei e, conseqüentemente, um agravamento do desvio face às convenções gerais da sociedade. Nesta senda, também Sykes e Messinger (1960) defenderam que as privações de liberdade bens e serviços, relações heterossexuais, autonomia e segurança exerciam uma influência desestabilizadora, gerando mercados ilegais, atividades clandestinas e códigos de conduta ao arrepio da lei.

destotalização (Cunha, 2002)³¹¹. A este título, o art.º 3.º, n.º 5, do CEPMPL, é explícito. Aí se determina como princípio norteador que “[a] execução [das penas], na medida do possível, evita as consequências nocivas da privação da liberdade e aproxima-se das condições benéficas da vida em liberdade em comunidade”, o que passa, como consta do n.º 7 do mesmo art.º 3.º, por realizar a execução da pena, “na medida do possível, em cooperação com a comunidade”³¹².

Há quem pense, na linha da abordagem *bourdieusiana*, que estas transformações traduzem uma “demissão do Estado” das políticas sociais, atribuída à crescente preponderância da visão neoliberal na ação pública (Careil, 1999; Siblot, 2006), mantendo-se assim a lente teórica da dominação e incidindo-se sobre as novas formas de reprodução das desigualdades a partir do trabalho institucional. Wacquant (2000), p. ex., escreve que as prisões cumprem um papel extrapenal, o qual consiste na gestão e neutralização das classes mais empobrecidas em benefício da economia neoliberal³¹³. Ou, focando as prisões femininas, Carlen (1998) avança que as mesmas exercem um controlo social que regula e disciplina o papel feminino na sociedade.

Do nosso ponto de vista, não se trata tanto de uma “demissão do Estado” relativamente às políticas sociais, mas antes de uma reformulação da intervenção do mesmo (Donzelot, 2008), onde a dimensão providencial tende a ser substituída por uma outra socialmente mais ativa (Franssen, 2003, 2006), onde o objetivo da ação institucional é ajudar os indivíduos a ajudarem-se a eles próprios (Ehrenberg, 2014). Imbuídas daquilo que Ogien (1995) denomina “espírito de gestão”³¹⁴, exige-se hoje uma abordagem institucional mais individualizada e particularista, concretizada sob as formas do contrato

³¹¹ Este princípio encontra-se taxativamente formulado nas “Regras Penitenciárias Europeias”, que assentam em dois princípios basilares: (i) o da normalização, que estipula que a vida na prisão deve aproximar-se dos aspetos positivos da vida no exterior, e (ii) da responsabilidade, de acordo com o qual os reclusos devem ter a oportunidade de assumir responsabilidades individuais, reduzindo assim o fosso entre a vida dentro e fora das prisões.

³¹² O reconhecimento da importância da comunidade da administração das penas é plasmado no Decreto-Lei n.º 51/2011, de 11 de abril, publicado no Diário da República n.º 71/2011, Série I, que aprova o Regulamento Geral dos Estabelecimentos Prisionais, onde se lê no preâmbulo que um dos principais objetivos é a aposta numa “maior cooperação entre os serviços prisionais e a sociedade civil”. A literatura sobre o assunto demonstra, porém, que nem sempre é possível transpor este princípio para a prática, havendo dificuldade difíceis de suplantar, tais como a sobrelotação dos estabelecimentos prisionais, a violência entre reclusos, os comportamentos aditivos, os problemas de saúde mental, a degradação das infraestruturas ou a insuficiência de meios humanos e materiais (Santos, 2004).

³¹³ Esta abordagem colhe frutos da obra inaugural de Rusche e Kirscheimer (2003). Nesta defende-se que a prisão participaria no controlo do mercado de trabalho, lotando-se em fases de excesso de mão-de-obra e esvaziando-se em épocas em que ela escasseia. Apesar de afirmarem a correlação entre o encarceramento e o desemprego, deve ter-se em conta que os autores alegam que a relação é indireta.

³¹⁴ Franssen (2003) recorta a política social estatal em três fases sucessivas: (i) o modelo disciplinar, correspondente à cidadania política, (ii) o modelo providencial, correspondente à cidadania social, e (iii) modelo de mercado reticular, correspondente à sociedade individualista.

e do projeto, de modo a fornecer incentivos mais apropriados aos indivíduos no sentido de estes se poderem envolver o mais rápida e eficientemente possível na vida social (Arrignon, 2016; Eyraud & Vidal-Naquet, 2012b). O paradigma da *inserção* e a sua lógica de tratamento uniformizado e padronizado dos indivíduos em função da sua pertença a uma categoria pré-determinada vai cedendo lugar ao paradigma da *ativação* (Dodier & Rabeharisoa, 2006), seguindo-se que a massa informe de excluídos desmultiplica-se em indivíduos únicos e singulares (Franssen, 2006), o que leva a transformações do trabalho institucional e exige um maior acompanhamento e proximidade da parte dos profissionais em contextos de incerteza (Astier, 2009)³¹⁵.

Também aqui devemos ter em vista a ação política e legislativa, que, a par da desinstitucionalização, salienta uma reformulação dos meios afetados e dos objetivos almejados pela ação institucional. Com efeito, a premissa sobre a qual repousa a intenção de desinstitucionalização é a de que a reclusão dos indivíduos em “instituições totais” incentiva e impõe uma lógica de ação habitual desligada dos referenciais de autonomia vigentes na vida mundana, provocando, por isso, *imobilidade* (Siqueira-Silva et al., 2013). Assim, torna-se essencial investir em dispositivos que transportem os indivíduos para as coordenadas da vida exterior. Como afirma Hespanha (2012), o objetivo central da nova geração de políticas sociais é o de capacitar os indivíduos nas mais díspares situações de vulnerabilidade para se inserirem em atividades socialmente reconhecidas, à cabeça as profissionais e associadas ao mercado laboral.

Iniciemos pelo caso da saúde mental, para de seguida abordar o contexto prisional. Na ideia de que estar “recuperado” significa estar *reabilitado*, mais do que *curado* da patologia que acomete os indivíduos, transparece, desde logo, o objetivo fulcral da *capacitação* (Zóximo, 2019). Segundo o Conselho Nacional de Saúde Mental (2002), a recuperação é “o *processo* pelo qual a pessoa é ajudada a adaptar-se às limitações da sua incapacidade, a recuperar *capacidades* perdidas e a desenvolver novas *competências* (...) tendo em vista melhorar a sua *autonomia* e a sua qualidade de vida” (p. 30)^{316/317} O Plano Nacional de Saúde Mental (PNSM), datado de 2008 e já aqui invocado, no diagnóstico do panorama das políticas sociais à época, já detetava como elemento positivo o

³¹⁵ Demailly et al. (2019) sintetizam esta mudança dizendo que ocorreu uma substituição do termo “apoio” pelo “acompanhamento”.

³¹⁶ Grifos nossos.

³¹⁷ Na aqui já citada Lei n.º 36/98, de 24 de julho, declara-se no art.º 2º, n.º 1, que “[a] protecção da saúde mental efectiva-se através de medidas que contribuam para assegurar ou restabelecer o equilíbrio psíquico dos indivíduos, para favorecer o desenvolvimento das capacidades envolvidas na construção da personalidade e para promover a sua integração crítica no meio social em que vive”.

desenvolvimento, mesmo que ainda de modo incipiente, de programas e estruturas de reabilitação psicossocial por intermédio do apoio ao emprego para pessoas com doença mental. O valor atribuído a estes esforços está, no documento, colocado sob a égide da autonomia: “os serviços de saúde mental devem criar condições que favoreçam a autodeterminação e a procura de um caminho próprio por parte das pessoas com problemas de saúde mental”. Não deixa de ser sintomático desta tendência que o DL n.º 8/2010, de 28 de janeiro, responsável pela criação de um conjunto de unidades e equipas de cuidados de saúde mental, afirme no seu art.º 4.º, al. a) e b), que os objetivos daquelas são, respetivamente “[a] reabilitação e autonomia das pessoas com incapacidade psicossocial” e “[a] manutenção ou reforço das competências e capacidades das pessoas com incapacidade psicossocial, com vista ao desenvolvimento do seu processo de recuperação”. Ainda no mesmo diploma, no seu art.º 2.º, se define a “autonomia” como “conjunto de *competências* necessárias para o *desempenho* das atividades da vida diária, da vida social e relacional bem como para a tomada de decisões independentes ao longo do percurso da vida”³¹⁸, a “reabilitação psicossocial” enquanto “*processo* de desenvolvimento das *capacidades* psíquicas remanescentes e de aquisição de novas competências para o autocuidado, atividades de vida diária, relacionamento interpessoal, integração social e profissional e participação na comunidade”³¹⁹, a “recuperação” como “o *processo* que visa alcançar a autodeterminação e a procura de um caminho pessoal por parte das pessoas com problemas de saúde mental”³²⁰, ainda o “treino da autonomia” como “o conjunto de intervenções psicossociais destinado a promover a aquisição e ou a manutenção de competências para o desempenho, o mais independente possível, das atividades da vida diária e social”. Em suma, daqui se depreende que a ação institucional passa pelo desencadeamento de um processo que permita aos indivíduos com doença mental, por intermédio de treino, manter, desenvolver e adquirir as capacidades necessárias ao desempenho das atividades do dia-a-dia nas suas mais diversas esferas. Esta direção que as políticas sociais têm seguido vê na perturbação mental algo mais do que uma simples patologia clínica, como consta do “Relatório do Conselho Nacional de Saúde” (2019), onde se afirma que a abordagem biomédica é apenas uma de entre várias possíveis, fazendo-se crucial pensar os indivíduos com doença mental no seu contexto social e ambiental e, de acordo com esta ideia, alargar o escopo das intervenções. Só

³¹⁸ Grifos nossos.

³¹⁹ Grifos nossos.

³²⁰ Grifo nosso.

assim, declara-se no “Relatório de Avaliação do Plano Nacional de Saúde Mental 2007-2016” (2017), i. e., só acentuando a centralidade da “pessoa” ao longo das intervenções, é que é possível esperar poder “*capacitar* cada pessoa para atingir o nível máximo de funcionamento social, profissional e familiar”³²¹.

Também nos estabelecimentos prisionais se tem verificado um redireccionamento crescente para a individualização do processo de reabilitação dos reclusos. A comprová-lo, atente-se no DL n.º 123/2011, de 29 de dezembro, onde se determina a fusão da (ex-)Direção Gral dos Serviços Prisionais e a (ex-)Direção Geral de Reinserção Social, dando origem a um novo organismo que acumula as competências de ambas, a Direção Geral de Reinserção e Serviços Prisionais (DGRSP), com o objetivo de “permitir a criação de sinergias e uma maior articulação entre as áreas da reinserção social e da execução das medidas privativas de liberdade”. Segundo o DL n.º 215/2012, de 28 de setembro, onde se consagra a Lei Orgânica da DGRSP, no seu art.º 2.º, tem este organismo como missão “o desenvolvimento das políticas de prevenção criminal, de execução das penas e medidas e de reinserção social e a gestão articulada e complementar dos sistemas tutelar educativo e prisional, assegurando condições compatíveis com a dignidade humana e contribuindo para a defesa da ordem e da paz social”. Esta “agregação de uma perspetiva humanista e ressocializadora na execução de penas privativas da liberdade”³²² tem como premissa, conforme consta do Preâmbulo do Código Penal que a “ideia de reeducação não se compadece com a existência de duros e degradantes regimes prisionais ou aplicação de castigos corporais, pressupondo antes a salvaguarda da dignidade da pessoa humana”. Somente assim, lê-se na mesma secção, é possível fomentar o sentido de responsabilidade dos reclusos. Ora, este processo, cada vez mais, passa por uma individualização do tratamento dos reclusos. O CEPMPL, conforme a Lei n.º 115/2009, de 12 de outubro, declara no seu art.º 3.º, epígrafado “Princípios orientadores da execução”, n.º 4, que “[a] execução respeita os princípios da *especialização* e da *individualização* do tratamento prisional do recluso”³²³. No seu art.º 21.º, epígrafado “Plano individual de readaptação”, estipula-se no n.º 3 que o plano “visa a preparação para a liberdade, estabelecendo as medidas e actividades adequadas ao tratamento prisional do recluso”, medidas e actividades essas que são elaboradas, como se afirma no n.º 4, a partir da “avaliação [feita] do recluso”. É justamente por via desta individualização que os objetivos podem ser

³²¹ Grifo nosso.

³²² Extraído do *website* da DGRSP. URL: <https://dgrsp.justica.gov.pt/>.

³²³ Grifos nossos.

atingidos, ideia vertida no art.º 5.º do CEPMPL, epigrafeado “Individualização da execução”, quando no seu n.º 2 consta que “[o] tratamento prisional consiste no conjunto de actividades e programas de reinserção social que visam a preparação do recluso para a liberdade, através do desenvolvimento das suas *responsabilidades*, da aquisição de *competências* que lhe permitam optar por um modo de vida socialmente responsável, sem cometer crimes, e prover às suas necessidades após a libertação”³²⁴. A prevenção do crime e a reinserção dos reclusos passa, pois, essencialmente pela capacitação dos mesmo para uma vida responsável e conforme o ordenamento jurídico vigente.

Dubet (2010) tem, portanto, razão quando admite que o “declínio das instituições” está longe de significar o seu colapso: as transformações aludidas não se desenrolam de modo homogéneo nem absoluto. Mais do que a existência das instituições, o que está em causa é a relativização do seu “programa institucional”, conceito proposto por Dubet (2010), como vimos, para representar o ideal-tipo do modelo de socialização moderno promovido junto das suas populações-alvo. Ou, nas palavras de Laforgue (2009), está em questão o declínio do “trabalho sobre os outros”, um de quatro tipos de trabalho institucional enunciados pelo autor, que o associa ao “programa institucional” aludido por Dubet. Assente numa antropologia disjuntiva (Genard, 2009), o “trabalho sobre os outros” implicaria uma separação entre aqueles que são considerados capazes e aqueles que o não são a partir da identificação de atributos desviantes e estigmatizantes (Goffman, 1963) por referência a um padrão de capacidades, estabelecendo assim os termos de uma relação assimétrica entre os profissionais e as populações institucionalizadas, e cuja missão consistiria precisamente em reduzir esse fosso (Laforgue, 2009).

Se o “programa institucional” moderno punha em prática um modelo de socialização que avaliava a evolução dos indivíduos em função do grau de conformidade à norma, daí aferindo a possibilidade de integração social, o foco do trabalho institucional que retratamos transitou para um modelo de subjetivação, apontando para a capacitação e para a construção da identidade (Franssen, 2006; Pattaroni, 2007). Esta crescente atenção à subjetividade na área das políticas sociais (Cantelli & Genard, 2008), que levou, inclusivamente, a identificar que o que está subjacente à evolução das políticas sociais é a ideia da “mudança biográfica” (Astier & Duvoux, 2006; Duvoux, 2009)³²⁵, convida os

³²⁴ Grifos nossos.

³²⁵ Fassin (2004) mostra que as instituições têm cada vez mais lugares destinados a ouvir as histórias dos indivíduos institucionalizados. Na mesma linha de raciocínio, Valli et al. (2002) destacam o desenvolvimento de ações institucionais gizadas sob a égide da figura das “histórias de vida” e do “discurso do sentimento”.

indivíduos a serem criativos e inovadores (Ehrenberg, 2020). Como esclarece Pattaroni (2005), o mandato institucional subjacente a este paradigma emergente rompe com a ideia da “socialização”, a qual visava uma *integração por via da normalização*, i. e., articulando e associando a capacitação com a disciplina necessária ao funcionamento da ordem pública. Por ora, pelo contrário, o que se pretende é a *acomodação dos indivíduos tomados na sua singularidade em ordens comunais*, i. e., a promoção da capacidade de os indivíduos coordenarem a sua ação com os outros com base em pontos de referência convencionais. Em vez de normalização, visa-se o alinhamento dos compromissos dos indivíduos institucionalizados a partir da expressão da sua subjetividade, o que não pode deixar de carrear tensões (Pattaroni, 2005), atrelando a si novas potencialidades, mas também novas ameaças e modos de desigualdade.

Como afirmam Dubois e Vrancken (2015), que acompanharam a prática de pintura no contexto prisional, cada vez mais as instituições incentivam os indivíduos a debruçarem-se sobre a sua interioridade, observando-se uma institucionalização do “trabalho sobre si” (Vrancken e Macquet, 2012). Na linha deste raciocínio, Duvoux (2008), identificando a autonomia como valor prescritivo normativo por excelência das instituições contemporâneas, medita acerca do seu caráter paradoxal³²⁶. A lógica contratual do projeto, promotora de uma “gramática de responsabilidade” (Genard, 1999), afigura-se como o vetor de identidade e de transformação de si, sendo simultaneamente o ponto de partida da intervenção e a sua meta, a sua condição e objetivo final, dando corpo a um “regime de engajamento em plano” marcado por uma relação reflexiva com as regras e uma capacidade de escolher e comprometer-se voluntariamente (Pattaroni, 2005). Não se julgue, todavia, conforme lembram Eyraud e Vidal-Naquet (2012b), que o projeto se reduz à sua dimensão instrumental; antes pelo contrário, ele é mobilizado como princípio moral que possibilita vincular simbolicamente os vários indivíduos e temporalidades, funcionando como um “operador de sentido” existencial. Portanto, a autonomia torna-se, concomitantemente, um direito e um dever, pressupondo-se que *qualquer um, independentemente da sua condição, tem (potencialmente) a capacidade de ser autónomo* (Ehrenberg, 2020), integrando-se assim socialmente (Marquis, 2022).

Daqui se segue, facilmente se compreende, que o trabalho institucional apoiado numa relação assimétrica vê a sua legitimidade questionada (Delmar, 2012). Pachoud (2015), um dos principais defensores da simetrização das relações em contexto

³²⁶ A autonomia do sujeito torna-se, como diz Franssen (2006), o princípio de legitimidade central da intervenção institucional.

institucional, fundamenta a sua posição alicerçando-a no facto de considerar a “recuperação”³²⁷, não tanto como um objetivo a atingir, mas antes como um *processo* que exige o envolvimento do beneficiário³²⁸. A autonomia não é apreensível num modelo binário, sendo antes uma questão de grau. Também a pesquisa de Marquis (2022), incidindo sobre duas instituições de acolhimento de pessoas com doença mental grave, uma em França, outra na Bélgica, mostra justamente como a noção de “bom cuidado” se delinea cada vez mais acentuadamente sobre os vetores do “contrato”, “projeto” e “autonomia”. E apela para a participação ativa dos indivíduos no seu processo de recuperação³²⁹, o qual consiste, sinteticamente, na abertura de possibilidades singulares de cada um seguir o seu próprio estilo de vida, desde que adotando um regime ascético e metódico de se conduzir, levantando aqui o véu de uma hipotética articulação entre o “eu racional” e o “eu expressivo” (Taylor, 1992a).

Este foco institucional na responsabilidade e na ativação de capacidades adormecidas, favorecendo a abertura à comunidade como meio de reinserir os indivíduos na mesma, levou, com efeito, a um reconhecimento formal da atividade destes na formulação, cumprimento e avaliação dos seus próprios planos de reabilitação. É que coresponsabilizar os indivíduos pelos seus próprios planos, gizados consoante a especificidade dos seus interesses e necessidades, já é inseri-los num projeto mediante o qual se efetua um treino da autonomia e da própria responsabilidade. Subjacente a este processo, já o escrevemos, é a *simetrização* dos relacionamentos entre *profissionais* e os seus *públicos*. Tal denota-se, p. ex., no *website* do CASP quando aí se lê que um dos objetivos do Centro de Atividades e Capacitação para a Inclusão, centro direcionado para a reabilitação, é o de “estabelecer um Plano Individual de Intervenção para cada cliente, tendo em conta os seus interesses, hábitos de vida, opiniões, necessidades e expetativas”, adicionando-se logo de seguida a importância de “promover o envolvimento dos clientes no *planeamento e avaliação* das atividades desenvolvidas”³³⁰. O mesmo se aplica ao Lar

³²⁷ Para compreender a evolução do significado do conceito no mundo da doença mental, ver Watson (2012). Neste estudo, mostra-se como a recuperação deixou, paulatinamente, de ser aferida a partir do grau de adesão às diretivas institucionais e médicas e da conformidade às mesmas, conceção focada nos resultados finais e adstrita ao modelo biomédico, passando a ser entendida como *processo* através do qual se adquire “qualidade de vida”, enfatizando-o como fenómeno social e variável de indivíduo para indivíduo.

³²⁸ Afirmção que se alinha com a definição de “recuperação” presente no DL n.º 8/2010, de 28 de janeiro.

³²⁹ Como defendem Marquis e Moutaud (2020), a simetrização das relações institucionais encontra legitimidade tanto do ponto de vista terapêutico como do ponto de vista moral. Terapêutico, pois acredita-se que a partilha da tomada de decisão torna os cuidados prestados mais eficientes; moral, uma vez que, sendo tomados os indivíduos como seres potencialmente capazes de decidir o que é melhor para si, é uma relação mais respeitadora da sua integridade.

³³⁰ Grifos nossos. Extraído do *website* do CASP. URL: <https://www.scmc.pt/centro-de-apoio-social-pisao/>.

Residencial Casas da Lua, conjunto de residências no interior do recinto do CASP onde os seus residentes são incentivados a fazer uma vida o mais autónoma possível dos serviços de assistência prestados pela instituição: também aqui, uma das condições de admissão é “ter motivação para participar ativamente na *elaboração e concretização* do seu Plano Individual de Intervenção”³³¹. Esta tendência vislumbra-se no DL n.º 8/2010, de 28 de janeiro, quando, no seu art.º 3.º, delinea os princípios orientadores das unidades e equipas de cuidados continuados integrados de saúde mental. Aí, na alínea b), escreve-se que é essencial garantir o “Respeito pela (...) *autodeterminação* [dos doentes] através do reconhecimento das decisões informadas acerca da própria vida”³³². Esta consagração está em linha com os “Princípios para a Proteção das Pessoas com Doença Mental e para o Melhoramento dos Cuidados de Saúde Mental”, documento adotado pela resolução 46/119 da Assembleia Geral das Nações Unidas, a 17 de dezembro de 1991. No Princípio 9, concernente ao “Tratamento”, n.º 2, lê-se que “O tratamento e cuidado de cada paciente basear-se-ão num plano individualmente estabelecido, *discutido* com o paciente, revisto regularmente, modificado conforme necessário e aplicado por profissionais qualificados”³³³.

Virando as agulhas para os estabelecimentos prisionais, detetamos a mesma tendência de simetriação. Como adiantámos, em 1976 o recluso passa a ser tido como parte na relação jurídica com o Estado e detentor de direitos sociais, base sobre a qual se tem vindo a assistir a uma tentativa de aprofundar o seu envolvimento na execução da pena que se encontra a cumprir. Deve o recluso participar na elaboração do Plano Individual de Readaptação e ser coresponsabilizado pelo seu sucesso ou fracasso. Este princípio é formulado, desde logo, no já mencionado art.º 3º, n.º 4, do CEPMPL, o qual determina que durante a execução da pena se deve “[estimular o recluso] a participar no *planeamento* e na *execução* do seu tratamento e no seu processo de reinserção social”³³⁴. Ou no DL n.º 51/2011, de 11 de abril, onde no Título V (Tratamento Prisional), Capítulo I (Avaliação e programação do tratamento prisional), art.º 69.º (Plano Individual de Readaptação), n.º 4, se declara que “[n]o decurso da elaboração do plano individual de readaptação, o recluso é *ouvido* e estimulado a *apresentar propostas e projetos*, podendo *manifestar a sua adesão* ao plano através de declaração nele incluída”³³⁵. Também no

³³¹ Grifos nossos. Extraído do *website* do CASP. URL: <https://www.scmc.pt/centro-de-apoio-social-pisao/>.

³³² Grifo nosso.

³³³ Grifo nosso.

³³⁴ Grifos nossos.

³³⁵ Grifos nossos.

Código Penal, art.º 54.º (com a epígrafe “Plano de reinserção social”), n.º 2, se lê que “[o] plano de reinserção social é *dado a conhecer* ao condenado, obtendo-se, sempre que possível, o seu *acordo prévio*”³³⁶, norma que resulta da alteração na Lei n.º 59/2007, de 4 de setembro. Com efeito, como se encontra escrito ainda no Código Penal, secção II, a prevenção criminal apenas pode ser almejada “se houver uma *participação real, dialogante e efectiva* do delincente. E esta só se consegue fazendo apelo à sua total *autonomia, liberdade e responsabilidade*”³³⁷.

A linha de investigação que rastreou a entrada e consolidação do preceito da autonomia nas instituições teve o inequívoco mérito de compreender as populações institucionalizadas para além dos seus atributos de vulnerabilidade. Até então, com efeito, estas eram descritas quase exclusivamente a partir das suas deficiências, fossem elas físicas, mentais ou morais. Os seus contributos, a nosso ver, são inestimáveis. Contudo, como escreve Duvoux (2008), esta adesão do trabalho institucional ao valor da autonomia é paradoxal, já que contém o risco de reforçar as linhas divisórias no seio das populações institucionais, acrescentando vulnerabilidade aos mais vulneráveis (Spandler, 2007): *materialmente*, quando os indivíduos não possuem recursos e capacidades para atender às exigências da autonomia e da responsabilidade³³⁸, e *simbolicamente*, quando a interiorização dessas normas institucionais provoca uma desvalorização pessoal, dando corpo à figura da “autonomia frustrada” (Duvoux, 2008) e da culpa do fracasso (Vrancken & Macquet, 2012).

Marquis (2015) também adverte para as dificuldades de colocar em prática o ideal da autonomia, sendo a sua promoção encarada como uma “*illusio*” do campo psiquiátrico. Além disso, esta individualização da responsabilidade de ser capaz, traduzida, simplisticamente, na ideia de que “querer é poder”, negligencia o facto, como escreve Karsz (2008) na sua crítica à crescente centralidade que a noção de “empoderamento” (“*empowerment*”) tem assumido, de que não existem apenas indivíduos, encontrando-se estes inseridos num meio ambiente composto de instituições e dispositivos.

Se, por um lado, Dubois e Vrancken (2015) veem na guinada política aqui descrita uma rutura como o modelo avançado por Foucault em *Vigiar e Punir*, mostrando os

³³⁶ Grifos nossos.

³³⁷ Grifos nossos.

³³⁸ Numa linha divergente da que seguimos, não deixa de ser curioso notar que Merton (2004), revisitando o conceito *durkheimiano* de “*anomia*”, adverte, ainda na primeira metade do século XX e referente à sociedade estadunidense da época, para os perigos inerentes à descolagem dos fins relativamente aos meios institucionalmente proporcionados aos indivíduos, i. e., à figura do projeto sem respaldo social, os quais potencialmente levariam a comportamentos desviantes.

próprios indivíduos capacidade de se autodisciplinarem e trabalharem sobre si mesmos, Fassin (2004), por outro lado, revisitando também ele Foucault (2006), se bem que nos seus escritos sobre as “técnicas do eu”, escreve que se verifica hoje no trabalho institucional uma injunção de reflexividade ou responsabilidade que impõe aos seus públicos que se coloquem numa *narrativa* – o que corresponde, aos olhos do autor, ainda a um modo de trabalhar no seio do “programa institucional”, mesmo que de maneira renovada³³⁹. A exigência de individuação a partir da *autonomia* e da *autorrealização*, i. e., a transferência para os indivíduos institucionalizados do ónus de construir a sua própria vida e de a tornar significativa, seria uma *nova maneira de os controlar* num registo *pós-disciplinar* (Franssen, 2003), acarretando armadilhas para aqueles que não dispõem dos recursos necessários para responder ao desafio, acentuando assim o seu sofrimento social (Soulet, 2009)³⁴⁰.

Além disso, como destaca Pattaroni (2005), tendo a figura do projeto como pedra angular, a ação institucional vê-se forçada a trabalhar sobre as motivações do engajamento dos indivíduos, já que ele deve ser voluntário, ou, pelo menos, ativamente consentido. Ou seja, o controlo já não vem do mero respeito perante sistemas de regras externos, tendo que partir da interioridade dos indivíduos, da alteração das fontes conativas dos seus compromissos, do seu poder de autocontrolo sobre as molas da ação. O risco, ainda segundo o autor, é que se desenvolva uma “colonização da intimidade”, dada a extensão das exigências desta gramática onde não basta fazer, é preciso ter os *motivos* e o *querer* certos para fazer.

Apesar de considerar atentamente a natureza restritiva da transferência de responsabilidade para o indivíduo, e subsequentes perigos, Marquis (2022) não é tão enfático na crítica, convidando-nos a ver identicamente a outra face da medalha e a não descuidar as múltiplas possibilidades que a injunção de autonomia proporciona aos indivíduos institucionalizados, em geral, e com doença mental, em particular. Com efeito, diz-nos, é possível para estes aproveitar os espaços intersticiais presentes na gramática da

³³⁹ Neste sentido, também Scott (2010) revisita o ideal-tipo goffmaniano de “instituição total”, propondo, para os dias que correm, outros dois, designadamente as “instituições reinventivas”, atinentes ao trabalho focado no desenvolvimento do *self*, e a “regulação performativa”, de modo a assinalar que nem as instituições totais são inteira e exclusivamente repressivas, nem as instituições reinventivas são absolutamente voluntaristas, exercendo uma forma subtil e negociada de poder disciplinar através do processo de regulação performativa.

³⁴⁰ Esta dupla-tendência de, por um lado, enfraquecimento dos mecanismos públicos de apoio social, e, por outro, de transferência do ónus da responsabilidade para os indivíduos, foi bem identificada por Beck (1992), sob o conceito de “sociedade de risco”, Giddens (1991), na sua reflexão acerca da “ansiedade existencial” enquanto traço típico da modernidade tardia e reverso da “segurança ontológica”, ou Castel (2009), que afirma verificar-se uma crescente dessocialização da proteção.

autonomia, vivendo então uma “boa vida”, não para além da deficiência, mas *através* da mesma, criando novas competências e sensibilidades a partir da sua condição vulnerável.

Também Ehrenberg (2011), estudioso do domínio da saúde mental, ameniza e relativiza as abordagens pessimistas hiper-críticas de Bourdieu ou Castel, argumentando que a injunção à autonomia contém potencialidades para a ação institucional que devem ser preservadas, não obstante concordar que existem riscos que lhes são inerentes quando levadas ao extremo e que merecem a devida cautela. Para o autor, falar dos indivíduos institucionalizados como agentes da sua própria mudança não é sinónimo de lhes pedir que se defendam por si mesmos. E prossegue: uma política social centrada nas capacidades de ação não tem de conduzir, necessária e automaticamente, à individualização da responsabilidade. Esta será tanto mais coletiva quanto maior a atenção dada à distribuição igualitária dos meios da ação. Toda a questão reside neste sentido de justiça subjacente à equidade e como ele se desenvolve na ação institucional concreta. Em vez de escolher entre proteção e capacitação, a política institucional guiada pelo valor da autonomia pode ser, como amiúde é, uma política de combate às desigualdades sociais. É, pois, de uma mudança das regras sociais que se trata, mais do que do seu enfraquecimento, que tem na ideia de “capacidade” um modo de solidariedade social³⁴¹.

2.2.4 O tato no trabalho institucional: uma composição plural e situada

Vimos, pois, (i) que o “programa institucional” tem vindo a ser relativizado, tanto no plano administrativo-político como, segundo demonstram várias pesquisas empíricas, no plano da ação concreta, (ii) que nas últimas décadas tem emergido um outro paradigma, no qual são capitais as injunções da autonomia, responsabilidade e reflexividade, materializadas sob as figuras do projeto e do contrato, (iii) que, além de inquestionáveis virtualidades, também esta reconfiguração institucional acarreta armadilhas e se arrisca a adicionar problemas a quem, por não poder atender às expectativas em si depositadas, já os vivenciam em extremo, e (iv) que, perversamente e

³⁴¹ Ehrenberg (2012) ensaia esta reflexão sugerindo, na senda de Durkheim, dois modelos distintos de individualismo: (i) o individualismo de personalização, assente na singularidade dos indivíduos e (ii) o individualismo de desvinculação, assente no narcisismo e egoísmo. A questão seria então a de orientar a ação institucional pelo primeiro sem o deixar derrapar para o segundo.

em última análise, este novo paradigma pode eventualmente ser um modo de aplicar e robustecer o “programa institucional” clássico.

Laforgue (2009) reconhece que o quadro analítico proposto por Dubet tem o mérito de frisar as transformações que a ação pública institucional tem sofrido. Porém, se, como este último refere, é o “programa institucional”, mais do que as instituições em si mesmas, que está em crise, não deixa Laforgue de se questionar acerca de o que vem ocupar o lugar deixado vago pelo “trabalho sobre os outros”. Colocando-se numa posição equidistante relativamente às teses da onipotência e do declínio institucionais, da imobilidade e da desinstitucionalização, Laforgue enjeita ambos os pontos de vista.

Desde logo, porque se é verdade que o “trabalho sobre os outros” perdeu preponderância, ele não desapareceu por completo. Decerto que a vida nas instituições continua a pautar-se pelo emprego de técnicas disciplinares de controlo e vigilância que (de)limitam as formas de fazer, dizer e pensar. Rostaing (2009), observador atento dos estabelecimentos prisionais franceses, corrobora parcialmente a tese de Dubet do declínio do programa institucional³⁴². De facto, escreve, as instituições prisionais entraram numa trajetória de destotalização e crescente abertura à sociedade, acompanhada de uma psicologização das relações com os reclusos. No entanto, as prisões conservam muitas das características das “instituições totais”, conforme Goffman as descreveu, pelo que o conceito continua a ser relevante para as pensar: trata-se de um universo envolvente e baseado em regras minuciosas e precisas, definidas em nome da segurança e associadas a um sistema definido e rígido de recompensas e sanções, onde, salvo raras exceções, os reclusos residem e trabalham, colocando-os numa posição de permanente fragilidade e desencadeando uma degradação das suas identidades (Rostaing, 2009). Os mecanismos de “mortificação do eu”, insiste o autor, continuam a fazer-se sentir e não deverão ser negligenciados, passando, mormente, pela despossessão do domínio privado dos reclusos e pela impossibilidade de preservar o domínio da intimidade. Também aqui, todavia, o autor matiza a sua análise. Se é verdade que o controlo institucional apertado continua a pesar na vida dos reclusos, ele tem vindo a ser atenuado, tendência observável na consolidação das suas liberdades e garantias, assim como na implementação de canais de expressão (Rostaing, 2008)³⁴³. Para o caso português, Cunha (2002) revela, por via da

³⁴² Frois et al. (2019), que atentam aos estabelecimentos prisionais portugueses, também defendem que o modelo da “instituição total” ou “disciplinar” já não é plenamente satisfatório do ponto de vista heurístico e analítico, demonstrando empiricamente que os reclusos têm agência e resistem à imposição das normas.

³⁴³ O autor elenca algumas: maior liberdade na construção da sua imagem (roupa, corte de cabelo, etc.), margem para aderir voluntariamente a atividade socioculturais, etc. Para outros estudos acerca da

observação etnográfica das práticas prisionais concretas, que nos estabelecimentos prisionais coexistem camadas compósitas de distintas épocas penais: junto de uma maior atenção à individualidade dos reclusos, surgem modalidades de controlo tradicionais, tais como as revistas corporais, a coerção física, humilhações públicas, entre outras.

É o próprio Laforge (2011b) que, a propósito dos momentos de entrada nas instituições prisionais, observa que existem duas espécies de “ritos de passagem” que se tensionam e combinam: por um lado, subsistem cerimónias sustentadas por uma lógica do controlo, conforme descritas nos estudos seminais de Foucault e Goffman, e que visam reduzir o recém-entrado ao seu estatuto institucional, por outro, emergiram “rituais de individualidade” que pretendem reconhecer o indivíduo como pessoa singular. As primeiras têm vindo a ser relaxadas, sem que deixem de existir, em benefício das segundas; contudo, segundo o autor, também estas são uma forma de os estabelecimentos prisionais afirmarem o seu poder, se bem que de modo mais difuso e flexível, impondo um padrão de autonomia nem sempre atendível pelos reclusos e potencialmente desqualificadora. Tal verifica-se, por maioria de razão, em casos de doença mental grave, designadamente nas patologias psicóticas, uma vez que a desorganização da intencionalidade (Ehrenberg & Lovell, 2001) e da autoconsciência (Sass et al., 2018) afetam diretamente a capacidade de envolvimento em projetos. Marquis (2022), matizando, também ele, a sua análise no que concerne à mudança de paradigma institucional, afirma que o horizonte normativo da autonomia está longe de ser integralmente traduzido na prática, em função de os profissionais não aceitarem todos os projetos dos indivíduos como desejáveis, sequer exequíveis, experimentando uma tensão entre a injunção de autonomia e o medo de que, limitando a sua intervenção, não ocorram progressos assinaláveis. Quer isto dizer que o trabalho institucional, contrariamente ao que a injunção de autonomia poderia fazer crer, não se reduz ao fornecimento de meios para a realização dos projetos escolhidos voluntariamente pelos indivíduos, intervindo igualmente na determinação das expectativas e dos pontos de vista aceitáveis³⁴⁴. Como escreve Velpry (2010), a subjetividade não é um dado, mas um fazer relacional, pelo que a autonomia almejada, mais do que emergir de capacidades individuais predefinidas (as

coexistência de várias filosofias prisionais e modos de exercer a autoridade no seio de uma mesma prisão, veiam-se Carlen e Tombs (2006).

³⁴⁴ Veja-se o trabalho etnográfico realizado por Velpry et al. (2018). Ali se demonstra como certos pontos de vista dos indivíduos institucionalizados por problemas de saúde mental são desqualificados e desacreditados pelos profissionais, referindo-os às suas patologias sob a forma de sintoma. Nestes casos, a gramática da autonomia e do consentimento torna-se insuficiente para fazer face aos problemas suscitados pelos indivíduos, conduzindo os profissionais a ignorar as suas declarações e a decidirem no seu lugar.

quais exigiriam ser respeitadas e seguidas pelos profissionais), é o coproduto de um contexto relacional e institucional.

A posição de equidistância de Laforgue *entre a onnipotência e o declínio das instituições* deve-se, sobretudo, à sua convicção de que o trabalho e o quotidiano institucionais não se coadunam com hipóteses tão drásticas nem maniqueístas, exigindo uma observação mais fina e atenta aos modos plurais e situados de compor e conjugar a ação institucional na contemporaneidade. Entre a invariância e a dissolução das instituições, e em linha com as orientações teóricas seguidas neste estudo, também nos parece mais profícuo seguir a hipótese da *pluralidade interna* da intervenção institucional, onde a relação entre os profissionais e as populações institucionalizadas conhece, a cada vez, necessidades díspares e contingências únicas, assumindo formas multifacetadas e negociadas (Ogien, 1989). A título ilustrativo, note-se o estudo de Demailly (2009), que argumenta que o trabalho institucional se encontra repleto de tensões e sinuosidades e elenca doze registos de ação que os profissionais se vêm forçados a elaborar e combinar para dar curso às suas intervenções concretas.

Para resolver a tensão *entre o ideal da emancipação individual e a constituição de uma ordem comunal*, escreve Pattaroni (2005) – subscritor do princípio de que é necessário ao trabalho institucional articular modos de se engajar na ação distintos –, é arriscado assimilar a subjetividade à figura única do indivíduo autónomo, já que ela nem sempre é a mais adequada. Por vezes, acrescenta, o motivo da razoabilidade, inerente ao engajamento em plano e à ação sob a forma de projeto, não é compatível com o trabalho sobre motivações de outra natureza, como as afetivas ou de convicção, falhando o paradigma da autonomia no que à dotação de sentido à vida dos indivíduos concerne.

Ora, por um lado, devido à perda progressiva de uma referência normativa única com base na qual os profissionais a possibilidade de definir unilateralmente o que é bom para os visados da sua intervenção e a condução quotidiana do seu trabalho, por outro lado, porque se constata um recuo do modelo burocrático do cumprimento em prol de uma orientação por projetos³⁴⁵ (incentivando as instituições a personalizarem e agilizarem a sua abordagem com base na singularidade e necessidades especiais dos indivíduos) os profissionais acabam por se ver perante *dilemas práticos e morais* que têm que enfrentar para dar curso ao seu trabalho (Ravon & Vidal-Naquet, 2016). Acresce ainda que tem vindo cada vez mais a ser ponderado o lado da reação das populações institucionalizadas

³⁴⁵ Para uma análise desta transformação a uma escala societária, leiam-se Boltanski e Chiapello (1999) e Dubet (2016)

face à ação dos profissionais por intermédio da adoção de táticas e estratégias (Bajoit, 1988; Certeau, 1994; Hirschman, 1972) que enfraquecem o paradigma do “trabalho sobre os outros”³⁴⁶. Subjacente a estas tendências encontra-se a emergência de uma *antropologia conjuntiva* (Genard, 2013) que entende a distância entre a capacidade e a incapacidade como um *continuum*, mais do que um hiato, favorecendo práticas de coprodução dos serviços prestados no trabalho institucional – integrando no delineamento e implementação deste os indivíduos institucionalizados – em prejuízo da assimetria dos relacionamentos (Soulet, 2008).

Todavia, daqui não decorre que a crise do “programa institucional” passe única e exclusivamente pelos carris da autonomia e da reflexividade. Laforgue (2009) identifica três modalidades de intervenção institucional para além do “trabalho sobre os outros”, a primeira das quais corresponde justamente ao paradigma da autonomia. A saber, (i) o “trabalho com os outros”: o indivíduo é considerado pela instituição como capaz de participar na definição e na resolução do problema que o conduziu à instituição, promovendo-se um pendor de simetria, aproximação e personalização da relação de intervenção institucional³⁴⁷; (ii) o “trabalho para os outros”: aqui, adota-se um padrão de relacionamento assimétrico onde os indivíduos são percebidos, não a partir das suas capacidades para a autonomia, mas da sua interdependência, cabendo aos profissionais aliviar o sofrimento dos seus visados³⁴⁸; e (iii) o “trabalho sem os outros”: surge quando os profissionais se sentem impotentes para definir e adotar a intervenção mais apropriada, tanto do ponto de vista da instituição como do indivíduo, face à indiferença, inércia ou incapacidade extrema destes³⁴⁹.

O que exige ser compreendido, pois, não é tanto a consolidação ou desaparecimento de uma forma única do trabalho institucional, tampouco a transição de uma para outra, mas os diversos modos através dos quais essas formas se arranjam³⁵⁰ no

³⁴⁶ Para um estudo que discrimina inúmeras maneiras de resistência (no caso, de pessoas idosas debilitadas) face à ação dos profissionais, ver Payet e Laforgue (2008). Rituais de evasão, ruturas de comunicação, isolamento e reclamação são algumas das citadas.

³⁴⁷ A este título, leiam-se os estudos de Astier (2009), Giuliani (2013) ou Ion (2005), que têm em comum o facto de acompanharem intervenções institucionais que ativam esquemas relacionais simétricos junto das suas populações-alvo.

³⁴⁸ Vejam-se os estudos de Paperman e Laugier (2006), Gilligan e Attanucci (1988) ou Molinier (2006).

³⁴⁹ Exemplos de análises de casos de “trabalho sem os outros” são os trabalhos de Blanc (1999), Duvoux (2008) ou Sala Pala (2005).

³⁵⁰ No trabalho citado de Laforgue (2009) são apontadas duas formas típicas de “arranjo paradoxal”: (i) a instituição híbrida, onde se revela uma mistura de modos de agir profissional heterogêneos num mesmo lugar e tempo, manejados *in situ*, e (ii) a instituição fragmentada, onde se observa uma divisão organizada das suas cenas, atores e lógicas de ação. Do primeiro arranjo, encontram-se exemplos nos estudos de

exercício quotidiano e *in situ* dos profissionais, evidentemente, mas, mais relevante ainda para o nosso estudo, na ação dos próprios artistas que, em contexto de institucionalização, que com esses profissionais sociabilizam e mutualizam em situações não isentas de incertezas, tensões e paradoxos (Bonny & Demailly, 2012; Eyraud, 2006)³⁵¹. Com efeito, num contexto onde prepondera a incerteza, as regras condutoras do trabalho institucional já não podem ser diretamente deduzidas das qualificações formais dos profissionais, não sendo já estas suficientes para justificar e legitimar a ação (Pols, 2003; Ravon & Vidal-Naquet, 2016). A habilidade dos profissionais já não reside unicamente na aplicação prática de um conjunto de saberes aporéticos (que continuam, todavia, a existir e a operar), mas, outrossim, na *prudência*³⁵² (Cefai, 2015). Ou seja, na *sabedoria prática*, cujas componentes reflexivas e deliberativa se encontram irremediavelmente indexadas ao curso da ação atual e às suas contingências (Breviglieri, 2014), articulando a racionalidade e a conjuntura, o universal e o particular (Soulet, 2016). O conhecimento proposicional, oriundo do saber profissional, das suas diretrizes e protocolos, não se basta, apelando a que se o combine com saberes de natureza não-proposicional, não-codificados, que fecundam das circunstâncias relacionais e situacionais (Cefai, 2015; Ogien, 2014b)³⁵³. E este saber situacional, como nos lembra Bessin (2009), depende não apenas dos recursos normativos providenciados pela instituição, mas da atividade de “presença social”³⁵⁴ dos profissionais, o que coloca no centro, afirma Ion (2005), as suas capacidades e sensibilidade singulares perante os casos com que se deparam, combinando competências técnicas e emocionais (Hochschild, 1979)³⁵⁵. Os profissionais são, pois, antes de tudo, *trabalhadores dos laços sociais*, guardiães dos vínculos dos seus públicos com o mundo (Durual & Perrard, 2012) – laços, esses, que à falta de um quadro normativo

Demailly (2009) ou Giuliani et al. (2008). Já do segundo, leiam-se as pesquisas de Ion (2005), Giuliani (2013), Planson (2000).

³⁵¹ Ravon e Vidal-Naquet (2016) rastreiam precisamente estes momentos em que os profissionais relatam perplexidade e embaraço face à indeterminação das situações com que se deparam, não sendo capazes de definir com exatidão o que deverá ser feito.

³⁵² Tradução do grego “*phronesis*”, segundo definido por Aristóteles.

³⁵³ O autor alerta-nos, contudo, que este saber situado não resulta exclusivamente das características pessoais dos profissionais. Por se basear nas contingências e na incerteza, não quer dizer que este saber não seja ordenado, mas simplesmente que a sua ordenação não provém de normas externas, sendo imanente à “ordem da interação”, i. e., à coordenação prática do curso da ação.

³⁵⁴ Nesta senda, Ogien (2014b) lembra a importância do temperamento dos profissionais no trabalho institucional como modo de coloração da ação.

³⁵⁵ Benelli e Modak (2010) problematizam precisamente a inserção desta carga mental, emocional e ética no trabalho institucional, a qual, por resistir à mensuração e quantificação, levanta problemas de descrição e avaliação, não apenas para o sociólogo como também para os próprios profissionais e responsáveis institucionais. Num outro sentido, igualmente interessante, Delmar (2012) chama a atenção para o facto de esta gestão das emoções se fazer necessária também para efeitos de proteção dos próprios profissionais face a casos cujo potencial de afetação é, por razões compreensíveis, drástico.

único consolidado, são frágeis, reversíveis e abertos. Identificam-se aqui notoriamente os contornos de uma fricção entre os dois primeiros níveis da realidade institucional, apelidada por Laforgue (2009) de “tensão endógena” entre os esquemas teleológicos que definem os termos do mandato e o trabalho institucional *in situ*.

É que, como escreve Soulet (2008, 2016), a construção do sentido e das metas do trabalho institucional é arrimada na produção de uma “legitimidade circunstancial”, na medida em que tal trabalho já não é orientado exclusivamente por objetivos nem por normas predeterminadas e localizadas a montante, mas antes pelas propriedades *poiéticas* da própria ação, exigindo dos profissionais um engajamento criativo nas situações (Molinier, 2006)³⁵⁶. Vacilando o quadro de legitimação da ação, dado ocorrer num ambiente composto de normas e linhas de conduta plurais (por vezes, e no limite, até contraditórias), o trabalho institucional torna-se exploratório e experimental (Dourlens & Vidal-Naquet, 2016)³⁵⁷. A incerteza inscrita na natureza contingente das situações torna-se um facto iniludível da ação institucional, colocando em causa a rutura epistemológica entre o conhecimento pericial dos profissionais e o conhecimento casuístico (Soulet, 2016). Porque a situação de intervenção permanece envolta em incerteza, cabe então aos profissionais avaliarem e determinarem em cada momento qual a “distância certa” face aos outros (Breviglieri, 2009, 2013a, 2014; Pattaroni, 2005, 2007), através de uma gestão *ad hoc* da sua ação (Franssen, 2003) e da adoção de uma ética situada (Cefai, 2015; Hennion & Vidal-Naquet, 2015; Mol et al., 2010), para a qual se faz necessário um apurado sentido de tato. Daqui se infere que a assimetria dos relacionamentos institucionais não é garantida sequer pelo mandato institucional, assim como a simetria não decorre imediata e necessariamente das novas diretivas políticas: o grau de

³⁵⁶ Esta conceção poética da ação, muito próxima, de resto, da pragmática, caracteriza-se, para Soulet (2016), pelos seguintes 5 elementos: (i) os objetivos e os recursos não precedem a ação, sendo-lhe uma construção imanente, (ii) a verticalidade da organização institucional dá lugar a acordos locais emergentes da interação entre indivíduos, colhendo legitimidade por referência a transcendências/mundos relativos e provisórios, (iii) incremento da reflexividade dos indivíduos dada a evanescência dos apoios normativos para a ação, favorecendo a inventividade e a criatividade, (iv) a validade e adequação do trabalho institucional não resulta de uma autoridade superior, sendo antes um empreendimento mútuo, e (v) a mobilização de uma temporalidade não-linear, diferente do tempo cronológico, que é típico da ação estratégica ou tática (em vez de avanços e recuos, trata-se de oscilações e deslocamentos do significado na busca dos objetivos e meios mais apropriados).

³⁵⁷ Mezzena e Vrancken (2020), partindo de Dewey, leem este carácter experimental que atravessa o modo de construção de conhecimento no trabalho institucional como “inquiry” (inquérito prático). Segundo os autores, a centralidade adquirida pelos profissionais das instituições prende-se com as alterações verificadas nas políticas sociais nas últimas décadas: onde os profissionais se cingiam à aplicação de competências técnicas emprestadas de vários ramos científicos, sendo a matriz da intervenção gizada a montante, hoje eles são os atores centrais das políticas sociais.

(as)simetria, como no-lo mostram Paperman e Laugier (2006), é variável e emergente das situações concretas.

Quanto se expõe não invalida que estes pactos e acordos locais, contexto no qual a ação dos indivíduos institucionalizados e, no caso particular que nos move, dos frequentadores das atividades artísticas oferecidas pelas instituições, adquire protagonismo, não tenham que, apesar de tudo, ser conciliados com o mandato institucional e responder às suas regras e procedimentos (Giuliani, 2013), dando lugar a inúmeras tensões cuja resolução urge. É que, dada a evolução das políticas de intervenção social – cujas linhas-mestras temos vindo a traçar –, o exercício do trabalho institucional vê-se perante um paradoxo (Soulet, 2008): por um lado, é apoiado e enquadrado por uma organização que coordena e regula as atividades tendo em vista objetivos determinados, por outro, consubstancia uma intervenção concreta de cariz relacional, implicando necessidades atinentes à “ordem da interação” e cujo suprimento não passa pela aplicação de regras externas à execução da ação. A maleabilidade e a flexibilidade fazem-se necessárias no ajustamento da “ação que convém” (Thévenot, 1990) dada a singularidade dos momentos e dos indivíduos.

Com efeito, numa análise mais fina, percebe-se que a proximidade desenvolvida no trabalho institucional orientado pela injunção da autonomia vai ao encalço da singularidade dos indivíduos para perscrutar os seus projetos e, seguidamente, disponibilizar-lhes os meios necessários para a sua prossecução. No caminho que vai da identificação do projeto até à sua realização, procura o profissional conceder margem de manobra aos indivíduos, por forma a neles cultivar a responsabilidade pela direção tomada pela sua própria vida. Verifica-se, portanto, uma mescla de proximidade e distanciamento cuja administração nem sempre se revela simples.

Porém, como vimos, casos há em que a injunção de autonomia não surte efeito, ou, pior ainda, se afigura nociva. A política do consentimento e da simetriação das relações institucionais não deve, pois, ser dogmaticamente adotada, já que apresenta limites cuja ultrapassagem requer que o profissional “feche os olhos” e secundarize os critérios que lhe dão forma (Breviglieri, 2008). Nestes casos, Soulet (2008) verifica o advento de um “*trabalho social paliativo*”, ou, na terminologia de Cefai e Gardella (2011), “práticas paliativas” – por oposição às “generativas” ou “promocionais” –, as quais, mais do que convidar à conversão de disposições incapacitantes em disposições capacitantes, ajudam a aguentar e suportar, indo, pois, para além do paradigma do “trabalho com os outros”. Nesta linha se insere também Karsz (2004), de acordo com

quem se podem distinguir três modos principais de intervir junto das populações institucionalizadas, a saber, a *caridade*, o *cuidado* e a *consideração*. Entramos no domínio do que Laforgue designa por “trabalho para os outros”, segundo o qual as competências de proximidade da ação institucional são de outra natureza, uma vez que o problema a que se pretende responder não é o da ativação, mas o da *ancoragem* dos indivíduos (Ravon & Laval, 2005). O “trabalho para os outros” pode assumir duas formas relacionais distintas: (i) a do *cuidado* (*care*)³⁵⁸, cabendo aos profissionais alinhar a sua intervenção com o ponto de vista dos indivíduos, reconhecendo a vulnerabilidade destes, mas também a sua própria, e (ii) a da *piedade*³⁵⁹, modelo inspirado na obra de Arendt (2017), em que os indivíduos são percebidos como uma massa sofredora dependente do poder público, situando-se já no limiar do “trabalho sem os outros”.

Em todo o caso, retenha-se que no “trabalho para os outros” o centro da intervenção não é a busca da individualidade em busca da habilitação das capacidades dos indivíduos, mas, outrossim, a sua *vulnerabilidade* (Chanial, 2012), pelo que a proximidade, aqui, consiste numa prática de *atenção*, enquanto gesto moral arrimado na disponibilidade e na escuta (Pattaroni, 2001), dado um certo grau de interdependência (Molinier, 2006). A vulnerabilidade, com efeito, vem substituir a problemática da exclusão social como pedra de toque das políticas sociais e da ação institucional (Brodiez-Dolino, 2015; Dionísio, 2018), seja no “trabalho com os outros”, seja no “trabalho para os outros” – o que é em tudo coerente com a transição, apontada por Genard (2013), de uma “antropologia disjuntiva” para uma outra “conjuntiva”, segundo a qual os seres são, todos eles, simultaneamente capazes e incapazes. Chanial (2012) refere-se, inclusivamente, a uma “antropologia da vulnerabilidade”, vendo na *interdependência dos seres, momentos e situações* um aspeto universal da vida humana, aspeto esse passível de fazeres, desfazer e refazer e, assim, *indeterminado* (Haeringer & Pecqueux, 2020). Como corolário, todos – sem exceção – precisam de cuidados, até mesmo os “adultos independentes”, com a diferença que estes mantêm a ilusão da independência por

³⁵⁸ A “ética do cuidado” surge com a obra de Gilligan e Attanucci (1988) por oposição à “ética da justiça”, atribuída às conceções de Rawls (1999), que, como lembram Eyraud e Vidal-Naquet (2012b), exclui as pessoas com deficiência do seu edifício teórico. Se esta se caracteriza por definir a moral segundo critérios de abstração, impessoalidade e generalização, a primeira segue o princípio da especificidade das situações, da pluralidade e engloba as emoções. Alguns autores entendem o cuidado em sentido lato, i. e., como qualquer forma de ação institucional. A via aqui seguida, na senda de Laforgue, subscreve uma leitura do cuidado em sentido estrito, ou seja, como um de múltiplos modos que revestem a ação institucional.

³⁵⁹ Para uma modelização sociológica deste regime de ação, leia-se o trabalho de Corcuff (1996) acerca da compaixão como mola e gramática da ação.

possuírem recursos suficientes para comandar o cuidado que os outros lhes prestam (Damamme, 2020; Tronto, 1998).

Universalizada, a vulnerabilidade é tida por potencial e reversível, justificando a ação institucional. Tronto (1998), uma das primeiras teóricas a pensar o cuidado como uma moral social, define-o como uma atividade de manutenção e reparação do mundo com vista a nele vivermos melhor, englobando o eu, o outro e o meio ambiente³⁶⁰. O princípio basilar desta abordagem é a da *dupla-vulnerabilidade*³⁶¹, ou, se quisermos, o da vulnerabilidade generalizada – ser humano é ser vulnerável, ou seja, passível de ser magoado (Soulet, 2005) –, criticando, assim, a ideia de autonomia plena, considerando-a antes parcial, precária e provisória (Molinier, 2006). A vulnerabilidade, como escreve Soulet (2004), é, então, um *conceito sem oposto*.

Esta abordagem tem o mérito de tornar a autonomia e a capacidade questões de natureza *processual*, e não estática – em rigor, são processos de autonomização e capacitação –, assim como o de prevenir uma identificação apriorística e precipitada entre a vulnerabilidade e a passividade (Butler et al., 2016; Gilson, 2018), mostrando que ela pode ser um modo de abertura à contingência e a condição de possibilidade da ação (Markell, 2003; Ziarek, 2013). Ademais, permite questionar as concepções clássicas de justiça social, alargando os seus limites e escopo (Renault, 2004), lembrando que a fragilidade é um nosso “destino comum” (Hennion & Monnin, 2020). Todavia, há que ter em conta os limites e os excessos desta antropologia (Garrau, 2013), o que passa por superar a sua redução ontológica de modo a aproveitar os seus valiosos recursos analíticos. Como argumenta Soulet (2005), apesar de a vulnerabilidade ser uma condição universal, potencial e reversível da humanidade, ela é igualmente *individual* (visto que não afeta a todos de igual maneira nem em idêntico grau de intensidade), mas também, e ainda, *contextual e relacional*. O risco de reconhecer na dependência um fator transversal à experiência humana e de o embutir no conceito de vulnerabilidade é, pois, o de escamotear que a vida prática de alguns indivíduos os coloca numa situação de risco consideravelmente mais agravada, o que conduziria a um esvaziamento – conceptual e crítico – daquele e a uma subtração da negatividade que lhe é própria (Garrau, 2021). É

³⁶⁰ Para entender detalhadamente a importância no cuidado dos fatores institucionais e organizacionais que vão para além da relação interpessoal, leia-se Zaccai-Reyners (2009).

³⁶¹ Para um desenvolvimento da noção de vulnerabilidade como capacidade de afetar e ser afetado, leia-se Gilson (2014). Para um prolongamento desta lógica da dupla-vulnerabilidade ao próprio pesquisador na realização do trabalho etnográfico, vendo neste uma atividade de cuidado e manutenção, ver Haeringer e Pecqueux (2020) e Hennion e Monnin (2020), estes últimos que associam a etnografia ao meliorismo pragmatista.

por isso que o autor propõe uma distinção interna do conceito: de um lado, a “vulnerabilidade ontológica”, a qual não se opõe à capacidade de agir, do outro lado, as “vulnerabilidades socialmente induzidas”, no plural³⁶², que apontam para as situações em que a capacidade de agir está fundamentalmente em causa³⁶³.

A relação da vulnerabilidade com a capacidade de agir ou com a passividade deve ser, por conseguinte, uma questão cuja resposta é de cariz empírico. Nas palavras de Garrau (2021), não se deverá desassociar a vulnerabilidade da agência, é facto, desde que, em contrapartida, não se as associe demasiadamente depressa, o que significa que a sua articulação remete para os modos como o curso da ação é situacionalmente coordenado. A este título, citem-se Breviglieri (2002, 2008, 2013a), Cefai e Gardella (2011) e Stavo-Debauge (2012a, 2012b, 2014), que mostraram à exaustão como a carga negativa da vulnerabilidade, ou a incapacidade de agir numa dada situação, nem sempre constitui um motor da ação nem uma fonte de revigoração da experiência. Como já escrevemos, em inúmeros casos os golpes recebidos não são passíveis de ser convertidos em ação, dando antes lugar à paralisia e ao traumatismo.³⁶⁴ Posto isto, entendemos, na senda de Soulet (2014), a vulnerabilidade em sentido estrito, ou seja, como condição, mais ou menos circunstancial, onde se observa a carência de recursos situacionais que impacta a capacidade de o indivíduo lidar com eventuais momentos críticos com que se depara e que fragiliza e obstaculiza a sua possibilidade de superar essa provação. Não se trata, conseqüentemente, tanto da vulnerabilidade em si, enquanto propriedade individual, mas das condições em cuja inserção os indivíduos singulares se encontram, ou não, em condição de vulnerabilidade.

Regressando a Tronto (1998), e já conhecedores dos limites da “antropologia da vulnerabilidade” que lhe está na base, mas cientes de que não é desejável “deitar fora o bebé com a água do banho”, temos que a atividade do cuidado é segmentada em quatro fases principais: (i) a identificação de uma necessidade, (ii) o envidamento de esforços para encontrar uma resposta satisfatória, (iii) a mobilização de competências e de esforços

³⁶² Leia-se Honneth (1996, 2002), que descreve as formas concretas que a vulnerabilidade pode assumir a partir de uma conceção intersubjetiva, onde a identidade individual é, antes de tudo, tributária do reconhecimento proveniente dos outros.

³⁶³ Outros estudos matizam o conceito de vulnerabilidade. Nussbaum (2013), p. ex., embora tenha começado por vincar o seu caráter ontológico, acabou por reconhecer que a vulnerabilidade é induzida por arranjos sociopolíticos que não são redutíveis à condição humana. Ou ainda Martin et al. (2014), vendo na vulnerabilidade, por um lado, uma “propriedade intrínseca”, por outro, uma “disposição circunstancial”. Para uma crítica destas versões que subdividem o conceito, leia-se Armstrong (2017), que perspetiva a vulnerabilidade como “disposição extrínseca”, i. e., uma propriedade relacional.

³⁶⁴ É por isso que Stavo-Debauge (2012a), não rejeitando de todo o pendor pragmatista da sua sociologia, afirma ser ela um “pragmatismo pessimista”.

no ato concreto de responder à necessidade identificada, e (iv) a certificação e garantia de que o cuidado foi recebido, revendo-se e corrigindo-se eventuais falhas. Note-se que nesta compartimentação, não apenas o papel do cuidador releva para a análise, na medida em que a atividade deste tem por correlato o *recebimento*. É fundamental que os profissionais revelem a capacidade de se colocar no lugar do outro (Gardella, 2017), de modo a poderem alinhar e negociar com os próprios indivíduos a definição daquilo que deve ser considerado para estes últimos “uma boa vida”, promovendo a simetriação do relacionamento, no que se distingue da piedade, que se inclina para uma certa *resignação* relativamente ao esgotamento existencial dos visados.

Como atividade de *manutenção* (Mol, 2008), de redução do risco e prevenção da deterioração, o cuidado coloca em causa o horizonte da recuperação ou reabilitação (Braslow, 2013; Zaccai-Reyners, 2010)³⁶⁵ associado ao “trabalho com os outros”, relativizando a temporalidade própria do contrato e do projeto na justa medida em que é uma *intervenção sem fim à vista*, i. e., sem objetivos para além da manutenção da situação (Soulet, 2007, 2008), tornando imperativo ter em conta os distintos *ritmos temporais* dos públicos da intervenção (Bessin, 1998; Breviglieri, 2013a, 2014; Damamme, 2020). Justamente pelo motivo de não ter uma meta definida é que a *indeterminação* não é um fator acidental na atividade de cuidar, sendo-lhe antes constitutivo (Haeringer & Pecqueux, 2020; Hennion & Vidal-Naquet, 2015; Hennion & Monnin, 2020). Neste sentido, Gardella (2014) sugere o conceito de “*cronopolítica*” para captar as sincronizações e dessincronizações, os ajustamentos e desajustamentos das temporalidades institucionais e pessoais³⁶⁶. Estamos perante uma ação institucional ativada quando os indivíduos já não estão, ou quase não estão, capazes de tomar as rédeas da sua trajetória e se envolverem na vida ativa (Marquis, 2017), sendo necessário reacender a génese da centelha do sentimento (Breviglieri, 2008, 2013a; Gély, 2000). Aqui, os critérios de avaliação da condição dos indivíduos, bem como dos termos da intervenção, são alheios à autonomia, à reflexividade e à responsabilidade, visto que a

³⁶⁵ Por recuperação não se entenda um regresso ao estágio anterior à institucionalização, o que seria uma “cura”. Pelo contrário, o que está em causa na recuperação é um processo de habilitação dos indivíduos *no seio* da sua vulnerabilidade.

³⁶⁶ Gardella (2014) destrinça no seio da “*cronopolítica*” quatro dimensões temporais inerentes ao ato de cuidar: (i) tempo de permanência na acomodação, (ii) os horizontes temporais e a articulação dos mesmos na experiência, (iii) o ritmo em que ocorrem as atividades conjuntas, e, finalmente, (iv) a forma como as atividades fluem. Para um estudo inclinado especificamente sobre esta quarta dimensão, leia-se Michon (2005).

ação de cuidar abandonar o propósito de promover potencialidades positivas para se concentrar em contrariar o avanço progressivo das potencialidades negativas.

A busca pela “distância certa” passa, então, por outra concepção de proximidade (Breviglieri et al., 2003), cuja administração, também ela, envolve riscos e potencialidades específicos, cabendo aos profissionais saber navegar entre diversos registos, a fim de evitar, por um lado, os “excessos do cuidado” e o exercício nocivo do poder (Delmar, 2012), mas também, no polo oposto, o desleixo, a indiferença e o que pode ser visto como desumanidade (Chanial, 2012; Margalit, 2002). O cuidado implica, identicamente, incertezas e ambivalências, visto que o facto de ser uma ação orientada em função das necessidades dos outros não significa que não haja um horizonte de expectativas e de reciprocidade (Chanial, 2012; Damamme & Paperman, 2009), condição que a não se verificar conduziria à infantilização e à caridade (Weid, 2018). Repare-se que também na ação de cuidar a subjetividade é alvo de particular atenção, impondo-se a necessidade de reconhecer os indivíduos na sua singularidade (Martins & Delaunay, 2016; Resende, 2006)³⁶⁷. Não, decerto, da mesma maneira que se observa no “trabalho com os outros”, onde sobretudo se age sobre a vontade singular dos indivíduos, mas a atenção, faculdade central no “trabalho para os outros”, exige que se perscrute mais do que as carências físicas e biológicas dos mesmos (as quais poderiam ser colmatadas ou atenuadas pela aplicação linear do saber profissional), devendo percorrer domínios mais particulares e, até, íntimos (Martins, 2010). O alinhamento do ponto de vista do cuidador com o de aquele que é cuidado implica, portanto, uma atenção holística às necessidades deste, i. e., à integralidade do seu ser. Atenção, essa, cuja perceção é *gradual, ambulatória, multissensorial e aberta ao inesperado* (Denis & Pontille, 2020), na medida em que convida ao apuramento e uso dos vários canais sensoriais na deteção das pistas relevantes, na identificação das necessidades, no plano de resolução do caso e na aferição do seu êxito (Cefai, 2015).

Esta singularidade que clama por manutenção e apoio – mais do que por ativação e estímulo – não emerge, escreve Pattaroni (2007), do próprio indivíduo enquanto entidade isolada, mas da sua capacidade para manter um envolvimento familiar, ou proximal, com o meio ambiente. O ato de cuidar consiste, portanto, e antes de tudo, na constituição e preservação de um espaço de *acolhimento* (Soulet, 2008) ou, se

³⁶⁷ A este respeito, leia-se o estudo de Resende (2006), que, inspirando-se em Levinas, destaca a centralidade do rosto no cuidado como operador de sentido entre o amor e a justiça, a fusão e a equidistância.

preferirmos, numa prática de *hospitalidade* (Stavo-Debauge, 2018) e *recetividade* (Chanial, 2008), através de gestos de solicitude que proporcionem aos indivíduos um *habitat* personalizado, simultaneamente confortável e idiossincrático (Breviglieri, 2004; Gardella, 2014), dotado de uma atmosfera de afabilidade e de “apegos” com objetos (Hennion, 2013; Thévenot, 1994, 2006) a partir da qual se possam oferecer ao contacto do cuidador.

Noutros termos, abre-se um espaço de tonalidade afetiva, onde as habilidades corporais, morais e emocionais desempenham um papel nevrálgico (Zaccari-Reyners, 2010), visto que o que está em causa é uma atenção sustentada aos outros, uma resposta personalizada tendo em conta as particularidades do visado (Paperman, 2015), a qual não pode extravasar para o domínio do impessoal sem que perca o seu fio ético (Breviglieri, 2013a; Pattaroni, 2005), sob pena de não gerar um sentimento de “segurança ontológica” (Giddens, 1991) que mantenha a consistência dos indivíduos. Como se depreende, também no “trabalho para os outros” o peso presencial dos profissionais é um aspeto essencial. É justamente isso que Ravon (2020) realça, quando afirma que o “engajamento em presença”, noção retirada do trabalho de Brahy, é fundamental na atividade do cuidado, e não apenas no de ativação e capacitação, em virtude de assinalar a importância da *intensidade* do envolvimento em familiaridade, assente na recetividade dos indivíduos ao contágio emocional. Mais do que remeter para um horizonte de recuperação, a presença baseia-se na força de gravidade do próprio *encontro*, sendo, precisamente, a sua condição de possibilidade, i. e., o gatilho necessário da intervenção institucional (Cefai & Gardella, 2011; Pichon & Ravon, 2006).

Ver o cuidado através da *intensidade da presença* leva-nos, identicamente, a reequacionar a noção de *confiança* na atividade de cuidar. A confiança é aqui um fator-chave (Soulet, 2004): não já a confiança entre dois contraentes em torno da definição de um projeto futuro (dando curso a uma temporalidade progressiva rumo a um horizonte de recuperação), mas uma confiança interpessoal, gancho afetivo e existencial dirigido ao outro na sua singularidade, sem com isso agravar a situação de dependência em que esse outro se encontra. Pode assim entender-se que a confiança se torna, no cuidado, o próprio objetivo da ação institucional, para o que releva adotar uma postura de *benevolência* e, amiúde, de *suspensão do julgamento* (Breviglieri, 2005).

Nesse sentido, Breviglieri et al. (2003) e Pattaroni (2005, 2007) alertam para o facto de que este modo familiar de se envolver na ação é carente do auxílio dos profissionais, pelo que também aqui o ato de sondar a subjetividade dos públicos

institucionalizados comporta riscos que devem ser contemplados, tais como o *paternalismo*, que se prende com o domínio da instituição sobre o mundo proximal dos indivíduos, o *assistencialismo*, ligado à dependência destes face à instituição, e, enfim, o *enclausuramento*, que indica o medo de ficar fechado na instituição por período indeterminado. Ou leiam-se as palavras de Gardela (2017), para quem a ação institucional de cuidar tem como polos opostos dois ideais-tipo organizados em função do grau de assimetria do relacionamento. Um deles, localizado no polo da assimetria, é o *cuidado unilateral*, que colhe o seu sentido das ocasiões onde a expressão da forma como os cuidados são recebidos não adquire legitimidade, conduzindo a fenómenos de controlo social e de “servidão”. No outro polo, reside a figura do *cuidado simétrico*, onde a expressão dos efeitos da receção dos cuidados leva os cuidadores a calibrarem sistematicamente a sua intervenção. Com efeito, participar na construção do mundo proximal de outrem requer uma sensibilidade particularmente aguda para não adotar uma intervenção excessivamente invasiva, tornando “insuportável” a existência daqueles que se pretende ajudar (Breviglieri, 2009)

Por outro lado, não deve ser descurado o facto de o cuidado também comportar virtualidades que ultrapassam a simples manutenção e estabilização da situação dos indivíduos institucionalizados, assim como o de ter um potencial político e de ascensão em generalidade, não obstante o seu foco no engajamento em familiaridade (Paperman, 2008). Mais uma vez: a ação institucional é composta por uma pluralidade interna de modos de envolvimento nas situações concretas, estando longe de se traduzir num ideal-tipo puro. Os vários modos de trabalho institucional mencionados por Laforgue relevam de uma divisão analítica, e não empírica, plano este em que eles se imbricam uns nos outros, sendo indissociáveis. É isso mesmo que Soulet (2016) frisa quando lembra que a manutenção e contenção inerentes ao ato de cuidar, em conformidade com a fraca aptidão dos indivíduos em mobilizar-se para a capacitação, estão longe de significar que se não possa libertar potencialidades de ação e canais de expressão da subjetividade, somente num nível aquém da articulação simbólica (Breviglieri, 2017; Weid, 2019)³⁶⁸ – tal como sucede habitualmente nas figuras do projeto e do contrato –, e segundo uma gramática

³⁶⁸ A autonomia é aqui re-significada relativamente ao seu sentido clássico, devendo não tanto ao uso da razão, mas mais aos modos corporais de comunicar e interagir. O que significa que o conceito não deve ser deixado de lado, passando a enfatizar-se exclusivamente a dependência. É precisamente disso que Winance (2016) nos alerta, sugerindo que a autonomia das pessoas cuidadas deve ser avaliada a partir do conceito de “recalcitrância” (Latour, 2004b), i. e., da capacidade de os indivíduos mostrarem descontentamento ou discordância.

distinta da autonomia e da responsabilidade. No cuidar, pois, está, ou pode estar, contido algo mais em jogo do que a mera manutenção. Em casos de grave limitação das capacidades, essa manutenção pode constituir um modo de reaquecimento da disponibilidade dos indivíduos para si próprios e para os outros (Soulet, 2008), estabelecendo um espaço compartilhado onde a ideia de autonomia se poderá desdobrar e possivelmente ser distribuída (Vidal-Naquet, 2013). As formas de intervenção, mesmo as menos generativas, não deixam de supor, como afirma Astier (2007), o alcance de um *eu socialmente válido*.

O trabalho de Eyraud (2006) a propósito de pessoas com doença mental é, neste contexto, a todos os títulos interessante, já que sublinha a necessidade de ultrapassar as concepções habituais de autonomia, reenviando a análise para as situações concretas onde o trabalho institucional se desenrola. O autor começa por lembrar que a autonomia designa uma articulação entre o *auto* e o *nomos*, i. e., uma determinação mútua entre a *norma* e o *indivíduo*. Acontece que, de um lado, a política de desinstitucionalização desposa uma concepção idealizada de autonomia, apelando a um “trabalho com os outros”, baseado nas capacidades reflexivas dos indivíduos e aferido pela emancipação das dependências, de outro lado, as políticas de proteção social assentam numa concepção desidealizada de autonomia, reduzindo-a à reunião de certas condições de possibilidade. Uma e outra, para Eyraud, rompem a articulação que dá sentido ao conceito de autonomia: a primeira porque dá primazia ao lado subjetivo, a segunda ao lado normativo. Porque embora se complementem são insuficientes para dar conta da ação institucional, torna-se então necessário reconstituir uma alternativa que preserve o núcleo do conceito de autonomia. Nesta senda, para evitar nele ver um ato fundador ou um ato de aprendizagem, o autor propõe pensá-lo como *produto de uma capacidade relativa de interpelação* e reconhecimento de um indivíduo capaz e de uma norma, focando as várias estratégias de apropriação da mesma. A dissimetria relacional, não raras vezes necessária para o sucesso da intervenção no cuidado, justifica-se, neste sentido, pela concessão de um espaço de contestação proporcionado aos indivíduos³⁶⁹. Mantêm-se assim juntos o indivíduo, as normas e as condições para o exercício da autonomia como ato de interpelação, de onde decorre a necessidade de complementar os incentivos à ativação com o ato de cuidar e proteger estribado nas interdependências.

³⁶⁹ Esta abordagem alinha-se com o trabalho de Garrau (2021), que sugere o conceito de “autonomia relacional” como terceiro elemento capaz de se subtrair à oposição ou identificação entre vulnerabilidade e capacidade de ação.

É esta tensão que dá corpo ao que Ricoeur (2005) apelida de “paradoxo da autonomia e da vulnerabilidade”, a ideia de que se o ser humano é *hipoteticamente* autónomo, então segue-se automaticamente que ele se *deverá* tornar autónomo. Como afirma Velpry (2010), mas também Hennion e Vidal-Naquet (2015), por vezes, ajudar os indivíduos a ajudarem-se a eles mesmos passa por fazer por eles, substituindo-se-lhes o profissional, obrigando a uma articulação do modelo de *colaboração* com o de *assistência*. A oscilação entre um modo de intervenção assente na preocupação, na compaixão, na escuta e na fragilidade e um outro baseado na autonomia, na responsabilidade e no autocontrolo té uma mestria cada vez mais necessária na ação quotidiana dos profissionais (Vrancken & Macquet, 2012). Ou, nas palavras de Thévenot (2006, 2012), uma composição de dois regimes de engajamento: o *familiar*, por um lado, que se filia no “trabalho para os outros” com vista a cuidar daquilo que importa para o outro³⁷⁰, e, por outro lado, o engajamento em *plano*, típico do exercício das tarefas profissionais. O que está em jogo é a demanda por uma plataforma de arranjo entre um modo de socialização *vertical*, orientado segundo critérios estatutários, e um outro *horizontal*, guiado pela noção de respeito pelo próximo enquanto outro que é igualmente digno (Resende, 2006) independentemente das suas capacidades (Breviglieri, 2017). Gardella (2016), de resto, identifica casos em que se descobre uma síntese das ações institucionais generativas e paliativas, leia-se promocionais e de cuidado, para o que propõe o conceito de *ação de consolidação*, que abraça ambas.

Tal como o “trabalho com os outros”, que vimos imbricar-se com ações que procuram “trabalhar sobre os outros”, também o “trabalho para os outros” deve ser considerado nas composições em que entra com os anteriores. Ora, casos existem no cuidado que também apelam ao “trabalho sobre os outros”, sobretudo quando se entra no domínio do “trabalho sem os outros”. É frequente os indivíduos institucionalizados mostrarem relutância em seguir os conselhos dos profissionais, recusando-os, por vezes terminantemente. Nestes casos, em que o tato e a diplomacia se revelam manifestamente insuficientes, os profissionais veem-se perante a seguinte alternativa: ou *respeitam* a liberdade do indivíduo, *aceitando* as consequências associadas a essas escolhas (que frequente e possivelmente são gravosas para a proteção do próprio, comprometendo o seu bem-estar) ou então *impõem* coercivamente o que consideram ser mais benéfico para ele,

³⁷⁰ Eyraud e Vidal-Naquet (2012a) demonstram que estes arranjos contêm sempre um resíduo de arbitrariedade, já que (i) nem sempre é possível identificar exatamente o que é importante para o indivíduo em questão, e (ii) implicam um trabalho sentimental da parte do profissional que é, por natureza, instável.

ignorando o seu consentimento e correndo o risco de rompimento da relação mantida. Noutros termos, a alternativa é entre enveredar por um modo de “trabalho sem os outros”, onde se prescinde da adesão dos indivíduos, e um modo de “trabalho sobre os outros”.

No entanto, como temos vindo a defender, na realidade institucional concreta a regra são os arranjos e composições plurais, e não a verificação de ideais puros ou alternativas maniqueístas. Uma vez que cada vez mais, o uso da coerção é moralmente questionado, Vidal-Naquet³⁷¹ (2013) mostra que, perante situações desta natureza, os profissionais lançam mão deliberadamente da *astúcia*, que difere da coerção, por um lado, visto que não vai ostensivamente contra a vontade dos indivíduos, mas também da prudência, em virtude de não se reduzir a uma forma de inteligência prática e situada, acrescentando-lhe o fator da duplicidade. Com a astúcia, o autor não entende o uso da mentira, como forma de engano positivo, remetendo antes para ações “menos frontais”. Uma delas é a *omissão*, enquadrada como engano negativo: o que é dito não é propriamente falso, mas o profissional retém algumas informações, o que acaba por ter efeito na perceção que o indivíduo tem da situação em que se encontra. Outra ação astuta possível é a *derivação*, ou “fabricação do quadro de interação”, quando as palavras proferidas pretendem desviar a atenção do indivíduo do significado da intervenção³⁷². Outra forma astuta, ainda, é a da *implicação*, que ocorre quando se transmite uma mensagem com um enunciado equívoco ou ambíguo, usando-se “meias-palavras”³⁷³. A astúcia pretende, pois, *cativar* aqueles que, seja por que motivo for, pretendem não fazer ou fazer diferente das orientações recomendadas pelos profissionais, evitando-se assim a alternativa entre o confronto direto e a evasão, o desrespeito pelo consentimento e a coerção, e garantindo a segurança dos públicos institucionais. Evidentemente que o sucesso desta empreitada não é garantido.

Assim sendo, poder-se-á depreender que o cuidado (como os outros modos de ação institucional aqui apresentados) constitui uma ação política e moral que exige uma ética situada, não só referente à ordem de valores, mas também incarnada e material (Damamme, 2020), e a qual vai para lá do encontro face-a-face, envolvendo uma coordenação do curso da ação que deverá ter em conta gramáticas, formatos e procedimentos distintos (Cefai & Gardella, 2011; Zaccai-Reyners, 2010).

³⁷¹Há que ter presente que este estudo acompanhou relações de assistência social ao domicílio a pessoas idosas, pelo que, neste contexto, admitimos que o uso da coerção se encontra mais obstaculizado comparativamente a contextos institucionais.

³⁷² O autor ilustra estes casos com o papel que o humor e a jocosidade têm na fabricação do significado.

³⁷³ Exemplo desta prática é a ironia.

2.2.5 As atividades artísticas no quadro dos mandatos institucionais contemporâneos

Principiámos o capítulo com o propósito de demonstrar a proficuidade de uma abordagem sociológica *pragmática, fenomenológica e hermenêutica* à experiência criativa artística, articulando-a, primeiro, com as *modalidades de subjetivação*, e depois com os *contextos de institucionalização*. É agora chegado o momento de regressar à criação artística para fechar o círculo, pois é neste contexto de evolução das políticas sociais e de pluralização e complexificação dos modos de exercer o trabalho institucional (os quais exigem ser situacionalmente compostos) que as atividades socioculturais, no quadro das quais as atividades artísticas configuram um caso peculiar, encontram o seu lugar. Lugar, esse, tanto mais premente quando tem vindo a ser identificada a crescente centralidade da criatividade e das artes nas questões públicas, de entre as quais o planeamento urbano ou a gestão de organizações, bem como a promoção do bem-estar (Strati, 1999). Trajetória, esta, enquadrada por Genard e Cantelli (2008) na ascensão da “antropologia conjuntiva”, à luz da qual afirmam ser colhido o sentido das terapias da criatividade, as quais configuram dispositivos de *recomposição da subjetividade*, fomentando a autodescoberta e promovendo a confiança. A proximidade, cada vez mais evidente, entre as artes e as questões sociopolíticas, foi bem trabalhada por Peters e Roose (2020), que, com recurso ao modelo das “*cités*”, estudaram as justificações usadas por artistas visuais nas candidaturas que formalizaram junto do Estado (belga, no caso) para obter financiamento, concluindo que, a partir dos anos 90 – a par das já existentes justificações assentes no valor *autónomo* da arte – se multiplicaram justificações cuja força advém do valor *heteronómico* da arte. Entre estas, os autores detetam as “justificações sociais”, segundo as quais a arte é vista como veículo de mudança social e política.

Não obstante, a literatura sociológica publicada parece, grosso modo, alheia a esta transformação. Pois se, como vimos, a bibliografia, pese embora abundante no que respeita às artes, é escassa quando o assunto é a *criação artística*, naturalmente que o diagnóstico se acentua quando o que está em causa é a criação artística em *contextos de institucionalização*. Tendência contrária, assinale-se, a outras áreas disciplinares, tais como a Arteterapia ou a Psicologia, onde a literatura a respeito do potencial terapêutico

das artes tem aumentado significativamente³⁷⁴. Tal estado de coisas, aventamos a hipótese, talvez se deva ao facto de nelas prevalecer um modelo biomédico que facilita a obtenção de resultados mensuráveis, quando na Sociologia se tem verificado, nas últimas décadas, um crescimento exponencial dos estudos de natureza qualitativa e compreensiva, veia na qual, de resto, incontestavelmente nos integramos. Ora, do nosso ponto de vista, é possível investigar sociologicamente a criação artística em contextos institucionais sem necessariamente aderir ao vocabulário subjacente ao modelo biomédico e às finalidades terapêuticas. O nosso fim, com efeito, não é aferir *imediate e diretamente* os resultados e a eficácia das atividades artísticas nas condições de vulnerabilidade dos artistas por nós seguidos, pelo que nos distanciamos da pretensão de ter uma abordagem clínica, a qual seria forçosamente normativa e prescritiva. Mais do que às atividades terapêuticas, dirigimo-nos à experiência holística, mais do que aos resultados clínicos, debruçamo-nos sobre a *subjetivação*. Por nosso turno, é, pois, uma outra forma – mais sociológica, descritiva e pragmática – de equacionar a questão que propormos e a qual acreditamos poder estar na base da possibilidade das abordagens clínicas, pois se os resultados que aí têm sido apresentados são possíveis, sejam eles mais ou menos conclusivos, tal se deve à própria experiência artística e aos vetores de subjetivação nela articulados. O que não impede, antes pelo contrário, o emaranhamento das ações institucionais e das ações criativas. Com efeito, as atividades artísticas são realizadas sob orientação e tutela das respetivas instituições, sendo aí instrumentalizadas com vista à prossecução de determinadas metas. Simplesmente afirmamos que essa orientação e tutela estão longe de esgotar a experiência criativa: (i) por um lado, esta inesgotabilidade é a condição peculiar e própria de ela poder surtir certos efeitos de subjetivação nos artistas, (ii) por outro lado, ela também atua nos próprios modos de trabalhar socialmente juntos destas populações.³⁷⁵

Algumas das poucas pesquisas³⁷⁶ que têm surgido no âmbito do tema que nos traz atêm-se às artes comunitárias, atividades que envolvem a colaboração entre um ou mais

³⁷⁴ Também na Filosofia (Deleuze & Guattari, 1980; Rancière, 2000) as atividades estéticas têm vindo progressivamente a ser relacionadas com as questões sociais e políticas, na medida em que trabalham a subjetividade. No entanto, sem prejuízo do valor dos seus contributos, o seu discurso permanece um pouco geral e especulativo.

³⁷⁵ Como afirma Duchesneau (2018), estudioso da relação entre a arte contemporânea e a política, é necessário renovar a questão da fronteira entre a autonomia da arte e a instrumentalização da arte para fins sociais. Segundo o autor, é necessário pensar para lá desse dualismo, ideia que retemos como valiosa, pois ultrapassa a visão de que a arte e a sociedade são duas entidades separadas. Os efeitos sociais da atividade criativa são endógenos à mesma.

³⁷⁶ Cingimo-nos aos trabalhos sociológicos de natureza compreensiva e qualitativa e, adicionalmente, que vão minimamente ao encontro do que fomos afirmando pretender fazer, aportando um potencial de problematização do nosso objeto de estudo. Deixamos de parte, por isso, uma boa parte de estudos por (i)

artistas profissionais e os membros de uma dada comunidade identificada, habitualmente afetada por uma condição de vulnerabilidade. Trata-se, pois, de um processo criativo coletivo que visa atuar sobre certas populações. Lamoureux (2012), p. ex., defende que este tipo de prática artística é uma “ferramenta de cura” e um “modo de resistência”, proporcionando aos atores adentrar num processo de subjetivação. Uma vez que estas atividades permitem explorar o sofrimento engendrado pelas relações de desigualdade e dominação, abordando questões delicadas e íntimas de forma pessoal e coletiva mediante o “prazer” da expressividade e a “partilha” do envolvimento em relações grupais, elas acabam por dar azo à consciencialização dos efeitos da dominação na representação de si; a um incremento da reflexividade e consequente oferta de novas perspetivas; a um processo de “desalienação” segundo o qual se rejeitam estereótipos e modelos pejorativos; a uma alteração do modo de perceber o ambiente e de se relacionar com os outros; mas a formas de contestação e resistência e, por conseguinte, a um fortalecimento da vontade de agir socialmente. Sem embargo o mérito de deslocar o olhar para as atividades artísticas levadas a cabo por populações marginalizadas, esta perspetiva diverge da nossa em dois aspetos: (i) um empírico, visto que o nosso objeto de estudo não consiste nas artes comunitárias, colaborativas, mas nas atividades criativas levadas a cabo, mesmo que com auxílio, por indivíduos institucionalizados, e (ii) a subjetivação é pensada à luz de uma grelha teórica binária (e, quanto a nós, redutora e contrária ao sentido da problematização que temos vindo a elaborar) composta pelos pares dominação-emancipação, poder-resistência, alienação-desalienação.³⁷⁷

Quem se debruça cuidadosamente sobre as *atividades culturais desenvolvidas na prisão* é Rostaing (2008) e Rostaing e Touraut (2012, 2015). A sua importância, segundo o autor, em linha com o interacionismo, decorre, desde logo, da diversificação das formas de relacionamento e dos modos de reconhecimento carreados pela entrada de novos rostos

se centrarem simplisticamente nos *efeitos* do uso das artes nas instituições (quando procuramos uma compreensão “por dentro” da experiência de criação), (ii) estudarem as condições sociais e institucionais da implementação desses projetos, e (iii) terem por objetivo a caracterização e descrição historiográficas dos mesmos.

³⁷⁷ Mantendo esta grelha teórica dicotómica e binária entre poder e resistência, dominação e emancipação, vários estudos surgiram que colocam a arte no primeiro termo dos pares. Leia-se, p. ex., Cheliotis (2014), proponente de uma visão cética que, contrariamente ao otimismo de Lamoureux, deslinda que as práticas artísticas nas instituições fazem parte de uma “justiça decorativa” mais preocupada com a preservação de uma aparência de reabilitação do que com a concretização da mesma. Ou o estudo de Clements (2006), para quem as atividades artísticas são apropriadas pelas instituições para encenar uma “espetacularização da inclusão social”. Entendemos que ambas as vias alternativas, a cética e pessimista, por um lado, a dogmática e otimista (veja-se Gussak, 2006), por outro, desatentam na atividade criativa em si, integrando-a num processo mais vasto que que imprime o cunho de uma inevitabilidade.

num território fortemente marcado pela clausura e fechamento. O que aqui está em causa é, então, a abertura de “ilhas de reconhecimento” que confirmem a individualidade dos reclusos para lá do seu estatuto institucional, promovendo assim a sua autoestima. Contudo, bem vistas as coisas, tal conclusão aplica-se a qualquer atividade que implique a chegada à prisão de pessoal vindo do exterior, nada sendo dito sobre a especificidade do fenómeno artístico. Na verdade, Rostaing e Touraut chegaram a voltar-se para o desenvolvimento prisional de uma atividade especificamente artística, a pintura, em parceria com o Museu do Louvre. Aí se sublinhou, com efeito, a capacidade de autoexpressão das emoções inerente à pintura, bem como a relativização das regras e das instruções prisionais aquando confrontadas com a incerteza e desordem dos momentos criativos. Porém, os objetivos dos autores estão longe de se prender com a subjetivação dos artistas, direcionando-se antes, como aliás admitem, para o funcionamento da instituição prisional. E o mesmo acontece com os interessantes trabalhos de Maciel e Cunha (2017) sobre o setor sociocultural nas prisões portuguesas. Aí se defende que as instituições prisionais comportam no seu quotidiano pequenos momentos lúdicos ou artísticos, denominados de “espaços suspensos”, onde os reclusos se envolvem em atividades “voluntárias” e “excitantes”, de entre as quais as artísticas.³⁷⁸ Ora, os benefícios, da ótica dos reclusos, atribuídos a estas atividades prendem-se, note-se, com o incremento de autonomia e da proximidade no trato com os guardas, mas também com a possibilidade de reivindicar e questionar a organização prisional com recurso a princípios e critérios originalmente convocados pelos responsáveis da instituição, e até, no limite, visto tornarem-se a “prata da casa” aos olhos do público exterior, de tomarem parte ativa na administração das suas próprias penas e da própria prisão. Estes contributos são, de facto, inestimáveis, como veremos a partir dos dados empíricos aqui compilados. Apesar de tudo, porque a atividade artística constitui um pretexto, mais do que um objeto, para estudar a elasticidade das regras e diretivas institucionais, as sociabilidades e a capacidade de as prisões se transformarem e inovarem enquanto organização, segue-se que a análise da articulação experiencial da atividade artística é limitada ao seu impacto na organização e funcionamento institucionais. Ficam, pois, por esclarecer as maneiras específicas como a experiência criativa conduz a esses mesmos impactos.³⁷⁹

³⁷⁸ Esta ideia é inspirada no conceito de “espaços de remoção”, trabalhada por Goffman no quadro das “instituições totais”.

³⁷⁹ As conclusões a que Rostaing chega são exemplificativas disso mesmo. O autor refere que a implementação deste projeto artístico (*i*) gerou uma forte dinâmica relacional entre os reclusos e com os participantes externos, permitindo uma passagem do “trabalho sobre os outros” para o “trabalho com os

Também Leveratto (1998) dá um passo importante em direção à atenção prestada à experiência artística no seu estudo sobre a atividade teatral nos estabelecimentos prisionais. De acordo com o autor, o teatro permite pôr em relevo, estetizando-as, certas características do ambiente prisional, convertendo os reclusos, na sua qualidade de atores, em testemunhas sociais e culturais das suas qualidades incorporadas, tais como a idade, o sexo, a etnia e, acrescentaríamos, a própria condição de reclusão. O teatro na prisão alia, portanto, as questões do rigor da qualidade artística e da justiça social. Esta ideia de que a atividade artística configura também um dispositivo testemunhal é um contributo pertinente e que abraçamos, até porque a nossa pesquisa empírica a corrobora. Todavia, em Leveratto, permanece, em certa medida, por esclarecer como é que a experiência teatral possibilita, ela mesma, uma ascensão à justiça de natureza estética, ou, se quisermos, como abre espaço para uma *justiça poética*.³⁸⁰ O pensamento de Piraud e Pattaroni (2014), num registo pragmático, constitui uma alternativa possível para atender a este problema. Discorrendo sobre o “caráter experiencial” da ligação entre arte e política, os autores afirmam ser a atividade artística um lugar de “pequenas desordens”, “transgressões microscópicas” que abrem “brechas de sentido” e que “desenham outras possibilidades”. Contra o poder das instituições, responsáveis por dizer o que é a realidade, as operações estéticas trazem de volta o mundo sensível, redefinindo o que está em questão e, assim, mostrando outras qualidades potenciais inerentes às situações experimentadas. O que quer dizer que essas “desordens” já contêm, em germe, um potencial sociopolítico, dando lugar a tensões morais.

No panorama nacional, o trabalho de Nunes e Siqueira-Silva (2016) é um dos mais estimulantes contributos a respeito da criação artística realizada por indivíduos com doença mental. Por contraste com Rostaing, os autores dirigem a observação para a componente estética, material e sensível da atividade artística, particularmente a musical, assim como para o seu potencial de redefinir a subjetividade. Com efeito, a música é aí vista como um dispositivo expressivo, produtor de sentido aquém do nível discursivo, articulando experiências passadas através do próprio material sonoro e permitindo a sua

outros”, (ii) possibilitou a transgressão de algumas normas prisionais, (iii) contornar regras de segurança, e (iv) alterou as representações sociais sobre a população reclusa, tanto dos guardas como do público em geral. Pouco ou nada nos é avançado quanto à subjetivação dos próprios reclusos-artistas. Nesta linhagem de pesquisas, leia-se igualmente Milliken (2002), que pensa a arte nas instituições como sendo indutora de paz e do apaziguamento dos conflitos.

³⁸⁰ Dubois e Vrancken (2015) também ligam a atividade artística nas instituições à justiça, ou à moral, afirmando que a pintura, devido às propriedades estéticas que enformam a sua prática, entronca num modelo de “justiça restaurativa”, abrangendo uma dimensão ética que proporciona aos reclusos encontrarem-se e aguçarem a sua consciência.

partilha pública. A importância deste passo não é despreciada. Contudo, levantamos algumas reservas quanto ao modo como a subjetivação é enquadrada na análise, uma vez que ela é pensada sobretudo na sua função de “descolonização dos saberes e práticas de saúde mental”, “grito de denúncia” que desemboca na “invenção de ecologias de saberes que descentram radicalmente a autoridade dos saberes hegemônicos”. O estudo de Siqueira-Silva e Nunes (2015) patenteia-o: a principal valia da música é a de conduzir a uma re-significação da “loucura”. Consequentemente, a experiência musical é vista como um meio – nunca garantido, é certo – de deixar para trás uma identidade estigmatizada pelas lógicas coerciva, segregadora e excludente inerentes à condição mental dos indivíduos para assumir a de músico, de, noutras palavras, ascender da condição de “não-existência social”, ou de “sub-humanidade”, ao “reconhecimento da diferença” (Nunes & Siqueira-Silva, 2016). Em suma, a subjetivação é pensada no quadro de um confronto externo de saberes, o dos indivíduos (local e expressivo) e o das instituições (formalizado e uniformizador) – visão antagonista que nos parece redutora, pois, à partida, concebemos a possibilidade de eles se imbricarem segundo modos plurais. Neste ponto, Maciel e Cunha (2017), no já mencionado estudo, têm razão: embora os “espaços suspensos” representem uma descontinuidade no quotidiano da prisão, confrontando-se, em certa medida, com inércias e resistências institucionais, a verdade é que não são antitéticos relativamente à disciplina, configurando antes “zonas intersticiais” entre a disciplina punitiva e a liberdade artística.

A pesquisa de Dubé e Belhadj-Ziane (2020) acerca da oficina de criação artística oferecida pelo Museu de Arte Contemporânea de Montreal é interessante a vários títulos. Trabalhando junto de mulheres em situação de vulnerabilidade, esta oficina tem como finalidade promover a sua inclusão social. Ora, aí fica demonstrado que o momento criativo é para as participantes um lugar de expressão das emoções, de bem-estar, prazer e diversão, momento voltado para o presente onde se é permitido não pensar em mais nada senão na atividade em curso, onde o peso dos resultados é aliviado, espaço informal e não-convencional onde o erro é autorizado, onde é possível escapar ao controlo social, bem como ser-se reconhecido como capaz de agir por sua própria conta e como membro socialmente válido. O mérito maior desta pesquisa é, a nosso ver, alertar-nos para o risco de ver a arte como uma panaceia social e política. Com efeito, resulta claro que outros fatores para além da criação contribuem para a prossecução das metas sociais almejadas pela oficina, de entre os quais os mecanismos pedagógicos e técnicos utilizados, os princípios e os objetivos traçados pelos diretores das oficinas, as disposições das

participantes, a coesão do grupo ou o contexto organizacional onde a oficina decorre³⁸¹. Em todo o caso, levantamos duas objeções a esta pesquisa: (i) ao cingir-se à recolha e análise de depoimentos e relatos verbais, limita-se a análise aos sentidos atribuídos pelas participantes à atividade artística, não captando a sua dimensão fenomenológica³⁸², e, talvez precisamente por esta razão, (ii) peca por exagerar na ligeireza e leveza que atribui ao “momento da criação artística”, como se se tratasse de um espaço-tempo livre, agramatical, sem peso, eximido de impasses, dúvidas, sinuosidades, dilemas e angústias, visto tudo parecer ser permitido. Maciel e Cunha (2017) incorrem neste equívoco, adjetivando as atividades artísticas em curso nas prisões como “não-sérias”, “distrativas”, “aliviadoras”. A definição do artístico é aqui, como é bom de ver, retirada *a contrario sensu* da instituição: trata-se de um escape, esquecimento, ou uma fuga da pressão do quotidiano³⁸³. Sucede que amiúde, como mostra Eyerman (2022), a arte é uma atividade catártica por via da representação de traumas, traduzindo-se no exato oposto da facilidade e da descompressão³⁸⁴: a valia da criação no que toca à subjetivação advém do atravessamento de memórias angustiantes e de difícil encaixe, as quais, então objetivadas na obra, podem ser retrospectivamente reelaboradas e reinvestidas de sentidos diferentes. Ideia na senda do estudo já citado de Nunes e Siqueira-Silva (2016), que observaram

³⁸¹ O “momento da criação” é o quinto de seis momentos listados nesta pesquisa, pelo que o seu sentido e eventual sucesso deverá ser pensado conjuntamente com os restantes. Os outros cinco momentos são (i) o tempo “antes da participação” (o que motiva as participantes a procurar a oficina), (ii) o tempo das “boas-vindas”, (iii) o tempo da “visita” ao museu, (iv) o tempo da “demonstração” levada a cabo pelos dinamizadores da oficina em frente das participantes, e (v) o tempo “depois da oficina”.

³⁸² Esta mesma crítica pode ser dirigida à pesquisa de Fortune e Yuen (2015). Aí se mostra, com base no tratamento de conteúdo de entrevistas, como um projeto de criação artística junto de mulheres acabadas de sair da prisão contribuiu para a sua inclusão social, na medida em que permite (i) “explorar novas identidades” através da assunção de papéis de liderança no projeto geradores de um sentimento de orgulho e autoestima, (ii) “encontrar um lugar de pertencimento”, dada a natureza participativa e não-hierárquica do projeto, capaz de providenciar conforto e pertença, e (iii) “engajar-se em atos de cidadania”, pela transmissão e veiculação de mensagens sociais e políticas nas obras. Ora, os atributos do projeto aqui identificados (porque identificados pelas participantes) podem perfeitamente aplicar-se a projetos de natureza não-artística. Nada nos é dito, portanto, sobre a especificidade da experiência criativa artística. O mesmo se aplica à pesquisa de Dantas (2016), cuja pesquisa acerca do grupo musical “Harmonia Enlouquece”, criado no Centro Psiquiátrico do Rio de Janeiro, mostra, a partir de uma análise do discurso, como a arte favorece a adoção de um novo posicionamento decorrente da atitude de protagonismo, bem como a emancipação.

³⁸³ Este entendimento da arte nas instituições totais remonta ao estudo de Hall (1997).

³⁸⁴ Como defende Gibbons (1997), que acompanhou duas prisões femininas australianas, se a prática artística constitui uma “catarse” é porque permite um descarregamento das emoções negativas advinentes da relação altamente stressante dos reclusos com o entorno prisional. Mesmo que, como frequentemente acontece, conduza a um alívio do peso dessas mesmas emoções e à sua reconversão, não deixam os artistas de lidar com elas.

como frequentemente acontece ser a perturbação mental, com os seus meandros e profundezas, a própria fonte da criação³⁸⁵.

Loser (2014, 2017), estudioso atento aos ateliers de arte com propósitos comunitários, sociais e políticos, aporta contributos interessantes à luz do sentido que pretendemos imprimir à nossa pesquisa. Inspirando-se na tradição fenomenológica, concebe a criação artística dos pontos de vista experiencial e existencial, reconhecendo aquela como simultaneamente *estética e hermenêutica, sensorial e simbólica*, para o que mobiliza os conceitos de “jogo” e “ritual”. A criação, afirma o autor, entrelaça gestos, emoções e pensamentos no manuseio dos materiais levado adiante pelos artistas, levando-o a integrar na análise o poder das obras, que, adquirindo uma “vida própria” assente no seu carácter simbólico e poético, participam no processo de subjetivação, processo esse que é pensado no quadro dos fluxos reversíveis entre a matéria e a imaginação. Como corolário, estes ateliers, para além de permitirem aos artistas aprender e consolidar capacidades relacionadas com o ofício artístico que ali exercitam, possibilitam igualmente explorar as suas representações do mundo e de si mesmos, construindo tais capacidades e alterando-as gradualmente através do *estilo* expressivo cunhado nas obras que realizam. Finalmente, não é acessório o facto de o resultado destas atividades poder ser exposto publicamente, o que, lembra ainda o autor, fortalece o senso de participação social dos artistas e, conseqüentemente, promove junto dos mesmos uma relação positiva consigo próprio.

Revemo-nos largamente nesta linha de pesquisa. No entanto, pensamos que o modelo dos regimes de engajamento tem a vantagem de dar conta de algumas dimensões que permaneceram obscurecidas em Loser. Este, com efeito, observa com detalhe a criação artística nas suas linhas estética e hermenêutica, ao que acresce uma atenção aguda à questão estilística da expressividade no quadro da subjetivação, avanço considerável no panorama sociológico. Porém, a *normatividade axiológica* e a *moralidade* encontram-se ausentes. A nosso ver, tal deve-se ao uso dos conceitos de “jogo” e “ritual” que, se é verdade que iluminam os importantes e incontestáveis traços lúdicos da criação, sublinhando o facto de esta constituir um espaço próprio, relativamente separado do quotidiano, não deixam, porém, de conduzir o autor a reduzi-

³⁸⁵ A este título, veja-se também o estudo de Tarr et al. (2018), para quem as oficinas de arte favorecem a comunicação da dor, uma vez que o uso de materiais artísticos facilita a sua conversão tangível. Mesmo que o objetivo seja o de transformar a relação com as fontes interiores da dor, a criação vê-se na necessidade de as encarar. Como Vick et al. (2009) explicitam, a dor e a criação entretencem uma relação tensa, podendo a primeira tanto facilitar como impedir a segunda.

la, em certos momentos, a uma lógica autorreferencial, fechada sobre si própria, relativizando as suas consequências para lá do próprio momento da criação.

O modelo proposto por Thévenot, por sua vez, permitindo-nos meditar acerca das transições entre os vários regimes, permite reconhecer (i) que a criação artística desdobra formatos de avaliação e julgamento, e (ii) o potencial de a mesma ascender em generalidade e abrir-se às operações críticas e justificativas. Esta inerência da tensão moral ao estético foi bem identificada, não apenas por Piraud e Pattaroni, em estudo já aludido, mas também por Brahy (2014, 2019). No seu estudo sobre o teatro-ação, a autora demonstrou que o envolvimento prático na atividade teatral, bem como o seu próprio arranjo material, constitui a fonte de três modalidades críticas. A primeira prende-se com a possibilidade de os indivíduos se distanciarem dos e romperem com os “quadros institucionais”; a segunda remete para a abertura de uma via de “auto-valorização” acompanhada da recusa da “identidade” que lhes é institucionalmente atribuída; finalmente, a terceira enaltece a habilidade de os indivíduos reivindicarem formas de fazer e de estar que, baseando-se nas suas capacidades artísticas, são aplicadas a outros domínios da vida.

Posto isto, consideramos que tal modelo constitui uma via heurística para aceder compreensivamente à experiência criativa artística e às suas modalidades de subjetivação em contextos de institucionalização, já que nos permite salientar os modos específicos como nela o social prende objetivamente, sob a forma de *obras*, e subjetivamente, na figura de *artistas*. Pensando integradamente a relação com o meio ambiente, com os outros e consigo, a experiência e a subjetivação são, com efeito, trazidas para o centro da análise, mas, mais importante, cogitadas *por dentro*, evitando separar o artístico e o social para depois aferir os seus nexos e os efeitos que espoletam um no outro. Ademais, frisando a continuidade entre o sensível, o sentido e a moral, acaba, assim, por se colmatar as insuficiências que fomos identificando nas perspetivas aqui passadas em revista, as quais, como vimos, se centram exclusivamente em uma ou duas destas dimensões. Acresce ainda que esta via, ao remeter para as situações concretas onde a coordenação do curso da ação é feita, desfeita e refeita, não perde de vista o contexto de institucionalização, contemplando-se os modos como a criação artística e o trabalho social se imbricam e compõem num mosaico plural, fazendo-se através um do outro, e resistindo, assim, a enquistá-los numa grade teórica única que as vê segundo o par dominação-emancipação. Brahy constitui uma referência incontornável, por ter sido uma das primeiras a estudar a criação artística com recurso ao modelo assinado por Thévenot. A nossa pesquisa

pretende, decerto, acompanhar e prolongar o seu gesto, sem deixar de o complementar com a observação de modalidades artísticas ainda inexploradas, para mais desenvolvidas num contexto de institucionalização.

3 Metodologia

Agora que, fruto da problematização teórica que encetámos, o objeto de estudo se encontra definido e os objetivos da pesquisa sociologicamente fundamentados é nosso dever explicitar as orientações metodológicas que seguimos para respaldar as decisões que, ao longo da investigação empírica, fomos tendo de tomar. Destarte, iniciamos o capítulo como uma secção dedicada às relações que o método, no seu intuito de responder aos objetivos da pesquisa, estabelece, ou deve estabelecer, com as diretrizes teóricas e epistemológicas, com as condições pragmáticas encontradas nos terrenos empíricos e com os imperativos éticos a que deve obedecer. Essa primeira secção serve ainda para identificar algumas características gerais do método científico e, em particular, da etnografia, a saber, a presença direta do pesquisador nos terrenos estudados, a reflexividade, a sistematicidade, a neutralidade e a temporalidade. Na segunda secção, debruçamo-nos sobre os terrenos empíricos – o CASP e o EPL, onde decorreu o projeto CEC –, justificando a sua pertinência para o nosso estudo e detalhando sobre os contactos com as instituições iniciados, as negociações encetadas, bem como as formalizações das autorizações de acesso aos seus recintos e os seus respetivos termos. Nessa senda, descrevemos ambos os terrenos e populações residentes, após o que enunciamos os procedimentos que adotámos à chegada com vista à exploração desses territórios e ao estabelecimento de laços de confiança com os seus membros. Mas também explicitamos como fizemos para permanecer nestes lugares da maneira mais salutar possível até ao momento da saída, afinando a nossa amostra nessa duração. Na terceira secção, caracterizamos a natureza da abordagem metodológica aqui seguida, uma etnografia de cariz qualitativo e compreensivo acompanhada de uma observação abductiva, convidativa a um diálogo permanente entre teoria e empírea. Ainda nessa secção, discorremos sobre as técnicas de produção de dados – a observação direta, com graus de participação variados, e as conversas informais –, fundamentando-as à luz dos nossos desígnios e apontando as vantagens que atribuímos à sua utilização. Por fim, deixamos algumas notas relativamente ao modo como concebemos o ato de descrever os episódios que presenciámos, bem como acerca da forma como organizámos o Diário de Campo. A quarta secção, por sua vez, volta-se para a análise propriamente dita dos dados, onde clarificamos qual a via que entendemos mais adequada para interpretar o Diário produzido e sublinhando a importância que a sua intertextualidade e reversibilidade acabaram por ter na produção de evidências e generalizações. Conta ainda na quarta

secção uma nota acerca da possibilidade de compatibilizar e conjugar dados oriundos de duas instituições distintas, compostas por populações também elas radicalmente díspares, engajadas em modalidades artísticas diferentes. Na quinta e última secção, apontamos as dificuldades que enfrentámos ao longo da pesquisa empírica, à cabeça o facto de este ter coincidido com o período de fortes restrições devido à pandemia que assolou o panorama internacional, bem como algumas das suas limitações e potencialidades.

3.1 Considerações gerais: do método à metodologia

Os contornos da nossa presença nos terrenos empíricos a que tivemos acesso, assim como a seleção e o modo como adotámos os instrumentos que escolhemos para a produção de dados atendeu a inúmeros fatores. Cabe-nos, antes de mais, enunciá-los. Ora, atendeu, desde logo e naturalmente, aos objetivos que a investigação se propõe atingir, os quais foram, mais até do que extraídos, problematizados no quadro das orientações teórico-epistemológicas explicitadas no capítulo anterior. Mas atendeu identicamente às particularidades dos terrenos empíricos que atravessámos e das populações que os animam, o que se deve traduzir, na prática, num esforço de sensibilização e abertura às mesmas com o cuidado de ir calibrando nesse sentido as artes da escuta, da observação e do convívio por nós levadas a cabo. Na prática, isso traduziu-se numa constante e transversal preocupação ética³⁸⁶, segundo a qual fomos forçados a ponderar e equilibrar, tendo em conta as situações concretas, valores díspares, por vezes até contraditórios (Hennion & Vidal-Naquet, 2015; Paperman, 2015). Temos, portanto, que o método entrelaça orientações de natureza *teórica* e *epistemológica*, questões de índole *pragmática*, levantadas e impostas pelas vicissitudes e condições dos terrenos empíricos, e ainda, mas não menos importante, cuidados de natureza *ética* (Genard & Roca i Escoda, 2019, 2023), consubstanciando não apenas um zelo contra potenciais e eventuais impactos negativos que a investigação possa ter no bem-estar das populações observadas, como também, em certos casos, uma atenção e vontade de reparação de danos que, inerentes aos contextos de institucionalização, são alheios à investigação. Na gestão dos momentos que vivenciámos enquanto participantes dos terrenos estudados, fomos então convidados a uma constante deliberação e ponderação de ordens de relevância díspares,

³⁸⁶ Preocupação que, contemplando-a necessariamente, transcendeu o código deontológico formal a que o sociólogo se encontra vinculado.

nem sempre facilmente compatíveis³⁸⁷, deparando-nos, frequentemente, com impasses e decisões dilemáticas. O método, enquanto caminho em direção a uma meta, está longe, o mais das vezes, de ser linear, a mera concretização de um programa gizado previamente, revelando-se, outrossim, mais sinuoso do que se poderia pensar à partida. É por isso que o método configura menos um programa do que um trilho, passível de ajustes e afinações sucessivos.

Além disso, as injunções de cariz pragmático e ético que inexpugnavelmente norteiam uma etnografia como a que realizámos, levam-nos a reconhecer o impacto que o método, e desde logo a nossa simples presença, tem na realidade que se pretende apreender (Law, 2004). As técnicas de método selecionadas foram empregadas em situações e sociabilidades concretas, no seio das quais estivemos ativamente engajados, não incidindo neutralmente sobre objetos predefinidos. Elas são também, e antes de tudo mais, aliás, concretizadas por intermédio da nossa presença, do nosso modo de estar e relacionar com os outros, pelo que implica um trabalho permanente *sobre* o objeto de estudo (Burawoy, 2003; Buscatto, 2005). Para mais, tratando-se aqui de uma abordagem etnográfica, onde a nossa implicação direta e na primeira pessoa foi incontornável. Postulado que passa, desde logo, por integrar no método a importante questão da *postura* adotada (Cefai et al., 2012), uma vez que na etnografia a experiência incarnada é, não obstáculo, mas *médium* da produção de conhecimento. As técnicas, com efeito, consubstanciam uma *relação* particular com o terreno empírico, advindo daí que elas *constituem* o objeto sobre o qual incidem (Law, 2004)³⁸⁸.

Evidentemente, não estamos com isto a defender que, na qualidade de pesquisadores cuja atividade tem em vista o cumprimento de determinados desígnios, nos encontramos no mesmo pé que os restantes indivíduos. Tampouco, na sequência, a argumentar em favor de um relativismo pós-moderno, segundo o qual as múltiplas perspetivas em cena são igualmente válidas e, mais até, irredutíveis e incomunicáveis

³⁸⁷ A nossa, ou da pesquisa, é claro, mas também a ordem de relevâncias das instituições em causa enquanto organizações, das pessoas que aí trabalham, das pessoas que aí residem, etc.

³⁸⁸ Law (2004) tem razão quando percebe que a ideia tradicional de que as técnicas são ferramentas estritamente para conhecer o mundo implica uma divisão, a seu ver e no nosso insustentável, entre “três reinos”: a teoria (representação do mundo), a substância (o mundo) e o método, justamente o garante da superação do fosso entre o primeiro e o segundo. Nesse sentido, mais do que falar de *recolha* de dados, o que supõe que o objeto se mantém inerte, devemos falar de *produção* de dados. Até para efeitos de coerência com o percurso que temos vindo a seguir, o qual se afasta de qualquer género de realismo naïve ou fundacional. Repare-se que se pudemos efetivamente observar e incidir sobre as situações que pretendemos compreender é porque também nós nelas lhes imprimimos uma dobra a partir da qual adquirimos um ponto de vista. Se, a dada altura, se consegue obter uma representação considerada fiel de uma certa situação é porque o pesquisador a “refratou” com a sua presença (Mazzei, 2014; Taguchi, 2012).

entre si³⁸⁹. Pelo contrário, consideramos que o nosso lugar é *objetivamente* distinto. Simplesmente afirmamos que a compreensão do objeto de estudo por via de uma abordagem etnográfica não pode deixar de afetar e, de resto, também ela ser afetada – independentemente das nuances e dos graus – pelo mesmo³⁹⁰. Até porque, como afirmámos, de um ponto de vista pragmático, não havendo um fosso entre os modelos sociológicos e os do senso-comum, os primeiros não deixam, todavia, de se distinguir por acrescentar aos segundos um grau de *reflexividade*, consistindo, por isso, numa construção de segundo grau (Genard, 2011a; Lemieux, 2018; Lichterman, 2017)³⁹¹.

Esse *plus* reflexivo caracteriza a especificidade da atividade e o lugar do pesquisador, distinguindo-o dos demais participantes das situações. Com efeito, um qualquer instrumento técnico, seja ele o inquérito, a entrevista ou a observação direta, somente constitui um meio da pesquisa científica a partir do momento em que, como vimos, inscreve uma saliência na situação estudada, i. e., nela introduz uma variação, por ínfima que seja. Mas esta condição, sendo necessária, não é suficiente. Devemos acrescentar que as técnicas de método, para o serem verdadeiramente, têm de se integrar e articular num plano mais vasto, minimamente *sistemático*, de modo a tornar essa variação cientificamente observável, apreciável e inteligível. Por se referir a orientações teórico-epistemológicas, o método abre uma margem de autorreflexividade, distinguindo-o dos “etnométodos” (Garfinkel, 1991), os quais nos levariam a vivenciar *inteiramente* as situações enquanto sua parte *imediatamente* interessada³⁹².

Esta posição segundo a qual nos mantemos *de fora por dentro* e *de dentro por fora*, entre o compromisso e o distanciamento, define a especificidade da nossa condição de pesquisadores e de onde decorre a possibilidade de a monitorizarmos (Elias, 1956; Hughes, 1984). Tal desígnio é satisfeito quanto mais cientes da pegada por nós tatuada nas situações concretas estivermos, tarefa cumprida mantendo presentes as orientações

³⁸⁹ A este respeito, Law (2004) crítica a falsa alternativa entre as abordagens objetivistas e as humanistas-construtivistas, fadadas ao perspectivismo, argumentando que ambas repousam sobre a mesma premissa, a saber, a divisão entre as representações, de um lado, e o mundo, de outro.

³⁹⁰ Aqui arrimamo-nos no “efeito do observador” estudado pela física quântica, segundo o qual o simples ato de observar altera o estado das partículas. Pensamos que este princípio se aplica por maioria de razão aos fenómenos sociais e humanos. Assim sendo, a expressão “observação não-participante” torna-se pouco rigorosa. Na verdade, ela apenas indica um modo de participar (reduzido ao mínimo) pela observação.

³⁹¹ Lichterman (2017) identifica um aspeto que consideramos relevante e com o qual convergimos: a reflexividade remete mais para o ato de dar conta ao leitor (e a si mesmo) do processo interpretativo que esteve na base das ilações retiradas do que para a correlação, ou correspondência, entre estas e a posição e trajetória sociais do pesquisador.

³⁹² O método distingue-se, como lembra Law (2004), dos etnométodos por acrescentar um grau de reflexividade, não por não deterem um “efeito performativo” no social. Para o autor, ideia que subscrevemos, método e social co-constituem-se.

teórico-epistemológicas, pragmáticas e éticas que nos guiam. Instaura-se, então, um circuito reflexivo que nos dá a possibilidade de nos pensarmos a nós mesmos enquanto pessoas individuais, atores sociais e investigadores científicos no âmbito da aplicação prática do método e das consequências daí concebidas (Cefai, 2013a). Esta condição peculiar em que nos encontramos nos terrenos empíricos é responsável pela preservação de um certo afastamento, desejavelmente o bastante para que não nos enraizemos, ou enquistemos, em nenhuma das perspectivas que pontificam nas várias ou numa mesma situação, conferindo-nos, portanto, a capacidade de nos *deslocarmos* entre os seus diversos pontos de vista e, com isso, complementá-los e contrastá-los, reuni-los e diferenciá-los (Becker, 1993; Cefai, 2013b). Além disso, torna-se-nos possível aceder aos modos através dos quais as situações concretas se acomodam à presença de um forasteiro. Como vimos, nenhuma situação é absoluta e plenamente imune nem fechada, abrindo sempre, mesmo que num grau mínimo, para a composição do comum: mesmo as situações mais sigilosas, reservadas ou íntimas detêm a característica de poder ascender em *generalidade* perante a figura de um terceiro, ascensão essa que, longe de ser uma deturpação da situação, é um seu traço definidor. A apreensão deste *ponto de vista do terceiro*, que é parte integrante das situações, é-nos particularmente sensível devido à posição peculiarmente mista que ocupamos, o que nem sempre sucede aos atores que estão engajados na situação (Gonzalez & Kaufmann, 2012).

É neste sentido que entendemos nefasta a imposição de categorias e julgamentos valorativos que sejam alheios aos indivíduos. Os valores não constituem um recurso para a análise, mas um objeto de estudo em si mesmos. Fazemos, pois, valer o princípio da “*neutralidade axiológica*” (Genard, 2019; Heinich, 2002; Weber, 1995)³⁹³. Não que ela seja uma meta real, por mirífica que efetivamente é, tampouco que, no quotidiano etnográfico, não tenhamos aderido pontual, local e circunstancialmente, em conversa com os atores, aos juízos por eles proferidos e, por vezes até, emitindo os nossos, assim os considerássemos benéficos para o desenrolar da conversa e para o estabelecimento de laços de confiança. A neutralidade aplica-se à observação e análise, não tanto à postura prática adotada perante os atores no desenrolar da pesquisa empírica. Ou, nas palavras de Gaudez (2005), a neutralidade não impede que o sociólogo se relacione com os valores,

³⁹³ Chamamos a atenção para o texto de Duchesneau (2016), onde se critica abertamente o princípio da neutralidade axiológica, especialmente conforme adotado por Heinich. Nele se defende que o primeiro compromisso do sociólogo não é com a neutralidade, mas com a reflexividade. Concordamos, no entanto, parece-nos precipitado opor a reflexividade e a neutralidade, advogando, por nosso turno, que esta é um instrumento daquela.

mas apenas que ele os questione e não os convoque acriticamente para efeitos de avaliação³⁹⁴.

Ademais, a autorreflexividade inerente à metodologia permite zelar pela sistematicidade, coerência e continuidade da aplicação e condução das técnicas de método. Com efeito, recorrendo-se a diversos instrumentos de produção de dados, cumpre que os efeitos do seu uso não sejam dispersos ou segmentados, antes constituindo um plano – por mais aberto que seja – compacto que permita que nos encaminhemos com segurança em direção aos objetivos visados. Sem obstar, naturalmente, à provisoriedade e reversibilidade do plano projetado (flexibilidade que, de resto, é desejável, tendo em conta a imprevisibilidade e as surpresas com que os terrenos empíricos nos presenteiam)³⁹⁵, é de considerável importância que o método da pesquisa não se reduza a um somatório de técnicas dispersas.

Todavia, esta desejável sistematicidade entre as diversas ferramentas de método não depende unicamente do atendimento que dão aos objetivos da investigação. A metodologia também deve ter em conta a *duração* da nossa permanência nos terrenos empíricos (Becker, 2002)³⁹⁶, bem como a continuidade e coerência da postura adotada, sob pena de a nossa presença se tornar confusa e ininteligível e de assim perdermos a face (Goffman, 1955). Existiu, pois, um esforço reflexivo da nossa parte no intuito de manter uma certa coerência postural que, entre a rigidez e a flutuação, foi sendo matizada em função do que sentíamos ser aquilo que as situações nos pediam, adequabilidade indispensável até para estabelecer relações de confiança e reciprocidade com os participantes da pesquisa, mas também para poder cruzar os dados dessas sociabilidades provenientes.

Mas a preservação de uma certa *continuidade* é um passo igualmente fundamental no que respeita à aplicação das técnicas, tanto entre si como em cada uma delas. A sua ordenação cronológica, além de ser um meio com vista à prossecução dos objetivos,

³⁹⁴ Considere-se o seguinte exemplo, que enfrentámos amiudadas vezes: durante a atividade de pintura, o pintor pede-nos uma opinião sobre a direção que a tela está a levar. Ora, neste caso, parece-nos do mais meridiano bom-senso que eximirmo-nos de emitir a nossa opinião seria uma postura muito mais comprometedora, tanto do ponto de vista dos objetivos da pesquisa, como da perspectiva pragmática e ética, do que a darmos. A este título, leia-se a reflexão de Villagordo e Domergue (2011) acerca de como, nas pesquisas empíricas, momentos há em que, no limite, se “confundem os papéis” de artista e sociólogo, o primeiro pedindo uma “mão amiga” do segundo, e vice-versa.

³⁹⁵ Becker (1993) sublinha corretamente a exigência de “improvisação” na condução de estudos qualitativos.

³⁹⁶ O autor enaltece o caráter insanavelmente sequencial dos estudos etnográficos, sugerindo quatro estádios distintos: (i) a seleção e definição dos problemas, (ii) os conceitos e índices, (iii) o controlo sobre a frequência e a distribuição dos fenómenos, e (iv) a apresentação de evidência e provas.

constitui um facto em si mesmo relevante. Ou seja, a posição temporal relativa de cada um dos instrumentos exerce um efeito no uso dos seguintes, mas identicamente retroativo. Por um lado, dever-se-á notar que um indivíduo já abordado tenderá a manter a coerência relativamente ao revelado numa aproximação anterior. Por outro lado, há técnicas que, uma vez usadas, podem obliterar a possibilidade de utilizar outras seguidamente. Como vimos, cada opção de pesquisa introduz uma alteração na sequência completa de que faz parte, agindo de modos variados, amiúde imprevisíveis, tanto no passado como no futuro. É, por isso, perfeitamente possível, por vezes até preferível, introduzir ruturas e descontinuidades no método, desde que não colocando em causa a presença do pesquisador no terreno, o bem-estar das populações autóctones, o regular funcionamento das atividades artísticas e os objetivos visados. Salienta-se, neste passo, que a pesquisa é um processo temporal unificado, mais do que um conjunto de pontos esparsos, pelo que consideramos conveniente pensá-la na sua duração.

Temporal, a pesquisa (e o respetivo método) inaugura-se ainda antes da chegada aos terrenos empíricos, pelo que julgamos frutífero, não só narrar a *entrada, permanência e saída* do pesquisador nos mesmos, como também aludir às diferenças entre aquilo que estava inicialmente projetado fazer e aquilo que efetivamente se veio a concretizar. Até porque a natureza dos contextos, já de si peculiares, onde decorrem as atividades que almejamos compreender impactam, por seu turno, nas opções de método. Destarte, seguiremos a reflexão metodológica com a apresentação das duas instituições que constituíram o palco da investigação, detalhando os procedimentos através do quais aí entrámos, bem como descrevendo as opções que fomos tomando durante o tempo em que lá permanecemos.

3.2 Apresentação dos terrenos empíricos

Tendo por fito o estudo da experiência criativa artística e as suas modalidades de subjetivação em contextos de institucionalização, encetámos uma busca de instituições que, albergando populações nas mais díspares situações de vulnerabilidade, desenvolvessem atividades criativas, mediante a convocação de mediadores artísticos, técnicos e de pessoal, com o propósito de prestar um serviço comunitário, promovendo a integração, capacitação e autonomização dos seus beneficiários. Após identificar e contactar várias instituições cumpridoras destes requisitos, parte das quais recusaram liminarmente cooperar com a investigação, acabámos por obter o assentimento dos já

mencionados CASP e EPL. Quanto ao primeiro, conhecemo-lo por intermédio de uma colega de curso com conhecimento direto de alguns dos seus responsáveis. Já o acesso ao segundo foi-nos proporcionado pelo conhecimento travado, via pesquisa na internet e contacto telefónico, do projeto CEC, o qual, na pessoa da sua coordenadora, acolheu e incentivou os nossos desígnios desde a primeira hora.

Instituições e projetos de intervenção artística houve que, apesar de anuírem às nossas intenções, foram excluídos do escopo da investigação. Para tal concorreram várias razões. Em primeiro lugar, a localização geográfica do CASP e do EPL, ambos, curiosamente, próximos no Parque Natural Cascais-Sintra: por motivos de conveniência e exequibilidade, e surgindo, como surgiu, a oportunidade de desenvolver a pesquisa na Área Metropolitana de Lisboa (AML), região onde residimos, acabámos por apenas considerar instituições adstritas à mesma. Em segundo lugar, a celeridade das respostas: obtendo a concordância do CASP e do EPL, definindo e regularizando os termos da cooperação institucional, tornou-se inviável adicionar outros terrenos empíricos, de o que resultaria uma sobrecarga, e previsível dispersão, do trabalho de pesquisa. O que entronca com a terceira razão, a agenda: fixados os calendários das atividades artísticas em ambas as instituições, verificámos colidir com a aceitação de outros terrenos de pesquisa.

A negociação do acesso às instituições, ainda antes de efetivamente aceder às suas instalações e depararmo-nos com as suas populações, constitui parte integrante do processo de chegada do pesquisador. Com efeito, este não surge nos terrenos vindo do nada, mas já enquadrado pelos termos estabelecidos para a sua presença, habilitando-o, por um lado, limitando-o, por outro, mas sobretudo comprometendo-o com certas cláusulas contratualizadas. Posto isto, considerámos nosso dever deontológico e ético justificar com a máxima clareza e concisão a todos os membros com quem tivemos o privilégio de nos cruzar o fundamento e os propósitos da nossa presença, sublinhando, desde o início, o facto de estarmos tão propensos a estudar e compreender como recetivos a aprender, bem como a auxiliar naquilo que fosse considerado necessário, relativizando-nos em prol das dinâmicas locais e das populações que já habitavam o terreno antes da nossa chegada³⁹⁷.

³⁹⁷ Procurámos, neste sentido, respeitar um dos princípios éticos referidos por Beauchamp e Childress (2001) que devem orientar as pesquisas junto de populações vulneráveis, a saber, o princípio da “não maleficência”, segundo o qual cabe ao pesquisador envidar esforços para minimizar os riscos da participação e evitar ou prevenir eventuais danos.

Apresentando-nos inequivocamente enquanto investigadores, fizemos questão de frisar que a nossa intervenção seria o menos invasiva possível, a fim de evitar possíveis transtornos no curso regular das atividades e que a participação era livre e voluntária. Guiou-nos, pois, nestes primeiros momentos, o princípio de diminuir a importância da ordem de relevâncias da investigação científica propriamente dita, em favor das ordens de relevância locais: dos funcionários e dinamizadores das atividades, dos participantes das mesmas e da instituição enquanto tal. Interferir o mínimo possível foi o nosso lema, mantendo o mais possível a discrição e aguardando que, encontrando o lugar adequado, ou a justa distância, com o passar do tempo e paulatinamente os laços de confiança se fossem criando (Cefai, 2013a, 2015). Diga-se que em nenhum momento nos foi manifestada, direta e explicitamente, vontade de que nos retirássemos, tendo-nos sido possível obter sempre o consentimento para desenvolver o nosso trabalho.

Cabe-nos uma nota adicional acerca do uso que fizemos do consentimento voluntário e informado. Aplicámo-lo, como escrevemos, às instituições, as quais anuíram aos nossos intentos e validaram o acesso às suas respectivas instalações, atividades e populações. No entanto, foi igualmente necessária a obtenção do consentimento dos indivíduos residentes no CASP e no EPL abrangidos na nossa pesquisa. Ora, relativamente a estes optámos por requerê-lo verbalmente, deixando expressa a sua prerrogativa de recusar a qualquer momento a participação no estudo. No caso do CASP, alguns, se não a maioria, dos residentes não está legalmente autorizada a assinar documentação. Procurámos deixá-los sempre à vontade e o mais esclarecidos possível, não obstante as recorrentes confusões mentais relativas à nossa presença, decorrentes da patologia mental. Considerámos, pois, mais orgânico e compatível com o regular funcionamento do quotidiano ir sondando verbalmente a disponibilidade dos residentes em participar. Acresce ainda outra razão, aplicável tanto ao CASP como ao EPL: o enfoque do nosso estudo recaiu sobre as atividades, as quais são tuteladas pelas instituições em causa, de quem obtivemos consentimento prévio, e não sobre as trajetórias biográficas dos indivíduos, cujo anonimato esteve, e está, garantido. Este ponto é importante: no presente estudo acompanhamos atividades e situações concretas, estando longe dos nossos desígnios traçar perfis sociodemográficos, construir histórias de vida ou trajetórias biográficas dos atores que participaram mais enfaticamente na nossa pesquisa. Assim, se estávamos autorizados pelo EPL a presenciar as sessões de dança, os bailarinos mantinham ao seu dispor o poder de não dialogar connosco. Evidentemente que, manda o bom-senso, nos retiráramos caso algum dos bailarinos manifestasse desgosto,

desconforto, ou outro sentimento negativo relativo à nossa presença. Acontece que tais sinais nunca foram emitidos, antes pelo contrário. O que nos parece fundamental é frisar que a possibilidade de abandonar a participação no estudo, mesmo que, no limite, isso implicasse a nossa retirada, sempre foi deixada clara junto de todos os participantes³⁹⁸.

3.2.1 O Centro de Apoio Social do Pisão

O atual CASP é o sucedâneo da Colónia Agrícola do Pisão (CAP), esta fundada ainda durante o Estado Novo, em 1945³⁹⁹. Localizada num vale do parque florestal Cascais-Sintra, o seu recinto encontra-se isolado de Alcabideche e das restantes vilas existentes nas redondezas. Nessa época, eram enviados para a CAP, como mostra Leal (2016), um dos poucos estudiosos da história da instituição, todos aqueles considerados “irrecuperáveis” – alcoólicos, toxicodependentes, tuberculosos, doentes mentais ou delinquentes⁴⁰⁰ – para aí serem castigados e segregados. O objetivo maior da CAP era, pois, o de remoralizar e reeducar a partir dos valores da gratidão, da subserviência, do controlo e da obediência através do trabalho, esperando-se por essa via alinhar os indivíduos considerados desviantes relativamente ao ideário do regime⁴⁰¹.

Aos dias de hoje, e desde 1985, o CASP pertence ao Instituto de Segurança Social (IPSS) e é gerido pela SCMC⁴⁰². Nele residem em regime de internamento⁴⁰³ sensivelmente trezentas e cinquenta pessoas em idade adulta, das quais cerca de quatro quintos são do sexo masculino, com patologia psiquiátrica diagnosticada⁴⁰⁴ e “cujo quadro psicossocial requer cuidados básicos de subsistência e de saúde que engloba

³⁹⁸ Para uma reflexão maturada sobre os limites do consentimento informado junto de algumas populações, leia-se Breviglieri (2008). Veja-se também o texto de Beauchamp e Childress (2001), onde se defende que junto de certas populações vulneráveis o consentimento deve ser visto, mais do que como um momento em que se assina uma declaração, como um processo contínuo que protege a autonomia e a integridade dos participantes, encorajando-os, por meio de um diálogo o mais aberto e franco possível, a expressar as suas preocupações e anseios, e deixando clara a possibilidade de desistirem do estudo a qualquer momento.

³⁹⁹ Ainda hoje, deve sublinhar-se, residem no CASP alguns poucos indivíduos cujo internamento remonta aos tempos da CAP.

⁴⁰⁰ Muitos na CAP cumpriam penas judicialmente decretadas.

⁴⁰¹ A instituição tem aberto um museu – a que recomendamos visita – onde constam fotografias e objetos que ilustram a vida na CAP desde os anos 40.

⁴⁰² Mediante Acordo de Gestão para resposta social de internamento, firmado a 2 de fevereiro de 1985.

⁴⁰³ Apesar de tudo, o CASP desenvolve atividades de saída ao exterior, tais como passeios, piqueniques, idas à praia, a museus ou a concertos, entre outras. As saídas são, no entanto, limitadas aos residentes que se mostram capazes de participar sem colocar em risco a sua pessoa e a dos outros. E mesmo nesse grupo as saídas juntam um número reduzido de residentes, dados os condicionamentos de transporte (as carrinhas utilizadas são pequenas) e de pessoal (para os vigiar eficazmente no exterior).

⁴⁰⁴ Das doenças mais comuns, refiram-se a psicopatia esquizofrénica, o transtorno de bipolaridade ou o distúrbio de personalidade.

aspectos físicos, psíquicos, sociais, ocupacionais e de reabilitação”⁴⁰⁵. Daqui segue que na larga maioria dos casos se somam à condição psiquiátrica vulnerabilidades de ordem socioeconómica. E, de facto, nas condições de admissão elencadas no *website* da instituição constam a “doença mental grave”, o “isolamento social” ou a “ausência total de apoio familiar ou desajustamento familiares graves”⁴⁰⁶. Trata-se, pois, de uma população cuja condição de vulnerabilidade é não só severa como também multidimensional. E à patologia mental correspondem, no grosso dos casos, não apenas *déficits* cognitivos como também incapacidades motoras acentuadas (quando mais não seja pela medicação administrada). O que não invalida que não seja uma população heterogénea, aquela que habita no CASP: há homens e mulheres⁴⁰⁷, jovens e idosos, de várias proveniências geográficas, marcados por doenças diversas, com manifestações variadas e em estados de desenvolvimento díspares.

Depreende-se igualmente do excerto citado que os cuidados e serviços prestados pelo CASP não se limitam à satisfação das necessidades básicas dos seus residentes. Além de garantir alojamento, de assegurar o tratamento farmacológico apropriado, os cuidados de saúde, de higiene e de alimentação, o CASP propõe-se, como indica o seu *website*, a “proporcionar o equilíbrio biopsicossocial”, a “contribuir para a estabilização ou retardamento da degradação causada pelos processos psicológicos e físicos”, a “favorecer os sentimentos de segurança e autoestima”, a “respeitar a independência, individualidade e privacidade” e a “promover a reabilitação, a reinserção e as relações familiares”. É neste quadro amplo de objetivos que integram o CASP que, para além dos serviços indispensáveis ao funcionamento da instituição, tais como os de segurança, limpeza, economato, cozinha, enfermaria, lavandaria, assistência social, rouparia, bar ou transporte, constam outros cujos propósitos são diferentes. Espaços como o “Lar Residencial Casas da Lua”⁴⁰⁸, p. ex., que visa “proporcionar a pessoas institucionalizadas (...) a vivência em contexto de habitação, com acompanhamento 24 horas, e foco nos processos de autonomia inerentes à gestão da vida diária”⁴⁰⁹, como a “Sala de Snoezelen”, espaço terapêutico de “estimulação multissensorial que induz relaxamento e bem-estar

⁴⁰⁵ Citação extraída do *website* do CASP. URL: <https://www.scmc.pt/centro-de-apoio-social-pisao/>.

⁴⁰⁶ Os pedidos de internamento no CASP são realizados junto do IPSS através do serviço local de Cascais.

⁴⁰⁷ O CASP tem dois edifícios de dormitório, sendo os residentes divididos em função do sexo.

⁴⁰⁸ Este serviço abriu recentemente, já na fase terminal da nossa presença na instituição. Trata-se de uma estrutura (interna ao recinto do CASP) composta por quatro residências com lotação máxima de 24 residentes, casas de banho e cozinha onde os mesmos (selecionados pelos assistentes sociais em função da avaliação do seu grau de autonomia e responsabilidade) podem treinar competências para a vida autónoma.

⁴⁰⁹ Citação extraída do *website* do CASP. URL: <https://www.scmc.pt/centro-de-apoio-social-pisao/>.

físico e emocional”⁴¹⁰, ou ainda como a “Casa das Letras e das Ideias”, biblioteca de livre acesso onde se pode, além de ler e levar livros, utilizar computadores; todos estes espaços procuram incentivar a capacitação para a autonomia e o livre exercício das preferências e vontades dos residentes⁴¹¹.

Com o fito na reabilitação, o CASP tem ainda uma variada oferta de atividades ocupacionais e de animação sociocultural que dinamiza no quadro do “Centro de Atividades Ocupacionais”. A integração de residentes nos serviços prestados pela instituição é uma prática recorrente, seja na rouparia, na cozinha, nos armazéns ou no secretariado. Mas também se desenvolvem diariamente atividades de trabalhos manuais – tais como a tecelagem ou o artesanato –, oficinais – como a carpintaria –, desportivas – como o futebol –, de jardinagem ou pedagógicas (informática, inglês). Também as atividades artísticas disponibilizadas são variadas, algumas das quais dinamizadas por pessoal externo à estrutura da SCMC: da poesia à música, da dança ao teatro e, claro, a pintura. Mais concretamente, uma vez por semana, funciona um atelier de pintura onde cerca de doze residentes se juntam durante cerca de duas horas, atividade que, como se sabe, constituiu o foco da nossa observação.

Aparentemente é dada aos residentes, portanto, a oportunidade de explorar as atividades que mais lhes aprouverem ou que mais adequadas se mostram face às suas preferências, interesses, características e expectativas específicas. Na prática, nem sempre é assim, visto que este caderno de intenções encontra resistências de duas ordens. Uma primeira prende-se com a existência de casos cuja severidade da doença impede o desenvolvimento de atividades, quaisquer que elas sejam⁴¹². Uma outra diz respeito à limitação de recursos e condições materiais, logísticas e de pessoal, impeditivas da generalização e massificação destas atividades a todos os residentes.

Ora, antes ainda de nos depararmos com este contexto, procedemos à formalização da autorização para aceder às instalações do CASP, a qual data do final de fevereiro de 2020. Para obter a regularização do acesso, expusemos as linhas orientadoras da nossa pesquisa, descrevendo detalhadamente a intervenção que prevíamos levar a cabo junto dos residentes, explicitámos os procedimentos técnicos a utilizar, os potenciais

⁴¹⁰ Citação extraída do *website* do CASP. URL: <https://www.scmc.pt/centro-de-apoio-social-pisao/>.

⁴¹¹ Neste sentido, acrescenta-se ainda que no recinto existe uma capela, onde os residentes católicos podem exercitar a sua liberdade religiosa e professar a sua fé.

⁴¹² O CASP divide os dormitórios em várias alas, justamente em função da autonomia dos residentes. Uma dessas alas acolhe indivíduos acamados que já não se encontram capazes de participar em qualquer atividade.

benefícios sociais do estudo, os eventuais riscos associados, garantimos o anonimato e a confidencialidade no tratamento e divulgação dos dados pessoais obtidos e, ainda, assegurámos a liberdade de participação aos membros das populações estudadas. Nesta altura, constava da nossa proposta a realização de análise documental, entrevistas compreensivas e observação das atividades (como se verá adiante, entendemos por bem deixar cair a condução de entrevistas). O nosso requerimento foi prontamente deferido e acabamos por obter parecer positivo da Direção da instituição. Posteriormente, requeremos ao CASP autorização para a captação de fotografias dos espaços de trabalho e das obras de arte realizadas pelos seus utentes, conquanto mantendo o anonimato dos participantes, a qual foi igualmente deferida. No entanto, decidimos não as mobilizar para o texto agora apresentado, na medida em que as mesmas, enformando e auxiliando na tarefa descritiva, no seio da qual foram cuidadosamente observadas, pouco acrescentariam ao argumento aqui desenvolvido.

Dado o contexto pandémico deflagrado em Portugal no início de março de 2020, que levou à implementação de medidas restritivas no acesso às instalações das instituições em meados do mesmo mês, o começo da pesquisa empírica atrasou-se, pelo que somente em meados de maio de 2020 a principiámos, altura em que tais medidas foram aliviadas. Até meados de dezembro desse ano estivemos presentes na instituição, momento em que, devido a um surto de Covid-19 detetado na mesma, fomos impedidos de aceder ao seu recinto durante cerca de quatro meses, período após o qual retomámos, permanecendo e frequentando as instalações do CASP até dezembro de 2021, ocasião em que demos por terminada a presença no terreno. Descontados os meses de interrupção forçada, estivemos na instituição cerca de quinze meses, adotando-se uma frequência de observação que começou por ser de três a quatro dias por semana em 2020, e que foi, por motivos que enunciaremos, sendo gradualmente reduzida em 2021. Durante todo este período o trabalho etnográfico começava pelas 9 horas e prolongava-se até às 17 horas⁴¹³.

Chegados à instituição, coube-nos fazer por nela permanecer. Ora, para permanecer é preciso saber chegar, como pretendemos demonstrar, mas não só. Faz-se igualmente necessário, a fim de saber estar no terreno, para mais sendo a estadia longa, explorá-lo com a finalidade de adquirir a sabedoria indispensável para uma salutar manutenção nos contextos de pesquisa, permitindo-nos igualmente ir ajustando a nossa postura. Este processo de familiarização é, como bem identifica Cefai (2010, 2013a),

⁴¹³ As alterações de calendário impostas pela pandemia no que toca à nossa presença no CASP foram sempre negociadas verbalmente e devidamente anuídas por quem de direito.

indispensável a uma etnografia de qualidade. Sem perder a referência aos objetivos de pesquisa, procurámos então compreender o funcionamento geral da instituição em causa, muito para lá das atividades artísticas, as suas dinâmicas locais próprias, os seus ciclos, calendários e fases, os seus rituais específicos, os circuitos privilegiadamente percorridos pelos seus membros e as suas sociabilidades preferenciais. Quanto afirmamos não se aplica unicamente aos utentes do CASP, alargando-se aos dinamizadores das atividades e, tanto quanto nos foi dado a conhecer, aos responsáveis pelo regular funcionamento do quotidiano institucional, tais como motoristas, seguranças, monitores, funcionários dos mais variados serviços, da roupa à secretaria, assistentes sociais, médicos, etc.

A todos nos apresentámos com o cuidado de minimizar o grau de invasividade da nossa abordagem no que toca ao regular funcionamento da instituição. Porém, este modo minimal de nos darmos a conhecer revelou-se extremamente transitório. Dada a intensa, frequente e prolongada permanência no terreno, os laços de confiança estabeleceram-se e aprofundaram-se com uma surpreendente rapidez. E, sobretudo, com os residentes, alguns dos quais com quem firmámos relações de cumplicidade e afinidade, pautadas por um genuíno sentimento de fraternidade e amizade. Para tal, contribui o facto de vestirmos, à semelhança dos funcionários da instituição, uma bata e envergar uma máscara facial (para proteção contra a Covid-19), o que gerou repetidos equívocos e confusões em alguns dos utentes, reconhecendo em nós um médico, enfermeiro, voluntário ou monitor das atividades. Numa fase inicial, este equívoco, reconhecemos, poderá ter promovido uma maior abertura da parte dos utentes, pese embora o tenhamos sempre desfeito quando com ele confrontados diretamente. Apesar de tudo, o nosso esclarecimento nem sempre surtiu efeito, o que se deve às graves dificuldades de compreensão e memorização de certos residentes. Outros residentes, por sua vez, captaram corretamente a função que ali estávamos a desempenhar, aproveitando-se de não pertencermos ao corpo de funcionários e responsáveis da instituição para fazer as mais variadas queixas, reclamações, desabafos e confidências. Em suma, rapidamente nos vimos envolvidos numa malha de amizades e sociabilidades, a qual fomos estendendo com o passar do tempo. E nem mesmo a interrupção forçada da pesquisa desvaneceu a teia de relações que conjuntamente constituímos.

Se assim foi, pensamos que tal se deveu à opção de manter inicialmente um foco mais alargado do que as atividades artísticas, o que se traduziu num esforço por alternar e passar pelas várias atividades realizadas, visitar os locais de refeição comuns, o bar, a biblioteca, os pisos e quartos dos dormitórios ou o posto médico. E, sobretudo, vaguear

pelas artérias do recinto, cruzando-nos repetidamente com utentes e funcionários. Com efeito, como escrevem Cefai et al. (2012), o terreno que dá lugar ao compromisso de pesquisa não pode ser absoluta e aprioristicamente determinado, sendo alvo de uma dinâmica de definição. E foi este processo que nos conferiu um saber tácito e senso-comunal da organização da vida quotidiana naquele lugar, outorgando-nos uma crescente segurança nas incursões que fomos ensaiando e permitindo posicionar-nos e enquadrar-nos na mesma sem violar os seus preceitos básicos. Assim, pudemos consciencializar-nos dos limites das nossas possíveis ações de pesquisa, respeitando-os sem deixar de os manejar com a cautela necessária para não adentrar em áreas – institucionais e existenciais – interditas.

Fundamental para esta aprendizagem e, por conseguinte, para o sucesso desta empreitada exploratória, foi também a análise documental: não dispensámos a visita ao museu do CASP, mas também consultámos as suas páginas nas redes sociais, como lemos as suas *newsletters* mensais, onde se recolhem pequenos testemunhos, histórias de vida e opiniões de funcionários e utentes. Com a mesma finalidade em vista, entabulámos ainda conversações exploratórias no exterior das instituições com funcionários e responsáveis pelas atividades, aproveitando, p. ex., viagens comuns em transportes públicos de regresso a casa ou até a marcação informal e improvisada de encontros após o horário de expediente.

Este saber prático e tácito que fomos desenvolvendo, além de facilitar a entrada e integração na vida institucional, bem como a urdição de relacionamentos de proximidade, além, também, de promover a compreensão das situações observadas e das atividades artísticas, possibilitou, antes disso, a identificação dos membros da população que, à luz da nossa proposta de pesquisa, mereciam a nossa particular atenção – dos artistas, bem entendido. Paulatinamente, efetuámos essa seleção e fomos definindo a amostra que considerámos mais adequada para atingir os fins do nosso estudo. Noutras palavras, a fase exploratória conduziu a um afinilamento do olhar. Quer isto dizer que a identificação dos artistas a seguir escrupulosamente deveu, mais do que a critérios por nós preestabelecidos, ao desenrolar da vida na instituição e aos critérios arregimentados pelos próprios participantes, tanto monitores como utentes. Do anterior resultou o enfoque privilegiado, se bem que não exclusivo, em dois pintores abstratos: Bonifácio e Leopoldo. No decurso da atividade de pintura, cada um deles recolhe do pessoal da instituição e dos pares uma atenção, não diríamos privilegiada, mas diferenciada, sendo alvo de julgamentos de natureza também ela diferente face à maioria dos restantes utentes inscritos no atelier.

Temos, pois, que é no próprio seio da vida quotidiana da instituição (nomeadamente, pela apreciação dos próprios, dos seus colegas e dos monitores, mas ainda por uma variedade de outros fatores que não cabe explorar neste momento) que se os reconhece segundo critérios artísticos, contribuindo tal facto, muito mais do que a nossa avaliação e gosto estéticos, para a determinação dos casos de estudo. Todavia, este estreitamento do escopo da observação aos pintores invocados não significa negligenciar os restantes participantes do atelier de pintura, utentes e responsáveis pela atividade, nem tampouco outros participantes de outras atividades ou até não-inscritos em nenhuma atividade. Sucede, simplesmente, que privilegiámos, para efeitos de anotação no Diário de Campo, o acompanhamento destes dois pintores, tanto durante as sessões de pintura, como fora delas

No final de 2021 demos então por findada a longa presença no CASP. Tal decisão repousou menos no critério da saturação da informação do que na necessidade prática e inelutável de, mais cedo ou mais tarde, colocar um ponto final neste percurso. É verdade que, a dado momento, verificámos uma certa redundância nos dados produzidos. No entanto, estamos convictos que tal se deveu mais a um certo viciamento do olhar, decorrente da acentuação do nosso enraizamento no terreno, do que propriamente de um esgotamento da realidade empírica, a qual, com efeito, se revelou inexcedível. Percebemo-lo com clarividência aquando do regresso ao terreno após a interrupção forçada: a descontinuidade temporal no curso da pesquisa gerou uma renovação do estranhamento do olhar, o que acabou por fornecer novos ângulos de observação até então ignorados. Julgamos que Belkis et al. (2019) têm razão quando sublinham a incompletude inerente a qualquer etnografia. Assim sendo, o término da pesquisa empírica assentou numa avaliação pragmática: entendemos ser suficiente para a prossecução dos objetivos o *corpus* de dados até aí produzidos, plenamente cientes, todavia, de não ter esgotado o assunto. Após tomada a decisão, a saída do terreno concretizou-se com a naturalidade possível, mas não sem despertar fortes emoções, tanto em nós como nas pessoas com quem lidámos ao longo do tempo relatado, contrapartida da proximidade que com elas instaurámos. Nesse sentido, comunicámos à instituição e aos residentes a nossa intenção. Junto destes últimos, evidentemente, com um cuidado e sensibilidade redobrados, por forma a reduzir os expectáveis impactos negativos consequentes da separação⁴¹⁴.

⁴¹⁴ E mesmo após findada a pesquisa, já realizámos visitas à instituição.

3.2.2 O Estabelecimento Prisional do Linhó e o Projeto CORPOEMCADEIA

O EPL foi fundado em 1954, então chamada Cadeia Central de Lisboa, implantando-se numa vasta área de cerca de noventa hectares no Linhó, freguesia de Alcabideche. Trata-se, atualmente, de uma prisão com lotação máxima de quinhentas e oitenta e quatro pessoas, oficialmente classificada como de “alto nível de segurança” e de “elevado grau de complexidade de gestão”. O aspeto das suas infraestruturas, de facto, assim o indica: o edificado tem a forma de um “H” e é circundado por um muro de elevada estatura revestido com arame farpado. Desde a sua origem, destina-se ao cumprimento de penas de jovens adultos judicialmente condenados, pelo que a sua população prisional se compreende maioritariamente na faixa etária entre os 21 e os 30 anos, distribuindo-se por três alas: a ala C, onde permanecem os reclusos que dão entrada no estabelecimento, sendo aí sujeitos a um período de observação e findo o qual transitam para o regime comum, este que, então, é composto pelas alas B, para onde vão aqueles cujo alinhamento às regras e comportamento é avaliado como positivo, e a ala A, que, inversamente, reúne aqueles cujo comportamento é avaliado negativamente. Cada uma das alas tem uma sala de convívio, um bar e um recreio a céu aberto.

Como os restantes estabelecimentos prisionais em território nacional, o EPL é tutelado pela DGRSP, “organismo responsável pela prevenção criminal, execução de penas, reinserção social e gestão dos sistemas tutelar educativo e prisional”⁴¹⁵, guiando a sua ação pelos valores da “crença na capacidade de mudança do ser humano”, “defesa e promoção dos direitos humanos”, “defesa da segurança da sociedade”, “valorização da reinserção social” e “prevenção da reincidência criminal”⁴¹⁶. Entre outras missões, incumbe, pois, à DGRSP e, por inerência, ao EPL, orientar a execução das penas e medidas privativas da liberdade “para a reinserção do agente de crime na sociedade, preparando-o para conduzir a sua vida de modo socialmente responsável, sem cometer crimes”, “promovendo a sua educação para o direito e inserção, de forma digna e responsável, na vida em comunidade”⁴¹⁷. No cumprimento da sua missão cabe, assim, não somente garantir as “condições adequadas de alimentação, cuidados de saúde física e mental”, como também a promoção de “atividades educativas/formativas, laborais,

⁴¹⁵ Excerto retirado do *website* da DGRSP. URL: <https://dgrsp.justica.gov.pt/>.

⁴¹⁶ Citado do *website* da DGRSP. URL: <https://dgrsp.justica.gov.pt/>.

⁴¹⁷ Excerto retirado do *website* da DGRSP. URL: <https://dgrsp.justica.gov.pt/>.

socioculturais e desportivas e a inclusão em programas e atividades estruturadas orientados para a reabilitação criminal”⁴¹⁸.

Em coerência, o EPL dispõe, no que concerne às atividades desportivas, de três ginásios e campos polivalentes, mas também várias oficinas e um terreno para a exploração agropecuária. Este enfoque nas atividades de reabilitação e reinserção dos reclusos justifica-se no EPL por maioria de razão, dada a juventude da população que aí se encontra encarcerada, pelo que privilegia “as áreas da educação e do ensino, da formação profissional, da ocupação laboral e do desporto”⁴¹⁹. E, com efeito, como escreve Mateus (2015), o EPL sempre esteve atento à vertente formativa, tanto escolar como profissional, comprovando-o o facto de no seu interior existir um recinto escolar onde são lecionadas aulas de diversas matérias. Além disso, oferece ainda cursos coadjuvados pelo CPJ em áreas tão diversas como a informática, a carpintaria ou a pastelaria. Mais recentemente, tem crescido, a par das já referidas, o investimento na vertente sociocultural, dando azo à implementação e dinamização de atividades tidas como essenciais para “desenvolver, nos indivíduos privados de liberdade, valores sociais, éticos, estéticos e humanistas que contribuam para o aumento das suas capacidades e potencialidades”⁴²⁰. Estas atividades, que vão da música ao teatro, das artes plásticas a palestras variadas, visam “implicar e motivar os reclusos, esperando-se que permita[m] fortalecer na população reclusa a personalidade e a identidade, tendo em vista uma melhor reinserção social”⁴²¹.

No que concerne à animação da vertente sociocultural e na subsequente dinamização destas atividades, tem-se observado “nos últimos anos uma crescente participação da comunidade exterior”⁴²². E é nesse contexto que o projeto CEC,

⁴¹⁸ Excerto retirado do *website* da DGRSP. URL: <https://dgrsp.justica.gov.pt/>.

⁴¹⁹ Excerto retirado do *website* do EPL. URL: <https://dgrsp.justica.gov.pt/Justi%C3%A7a-de-adultos/Penas-e-medidas-privativas-de-liberdade/Estabelecimentos-prisionais/%C3%81rea-territorial-alargada-do-tribunal-de-execu%C3%A7%C3%A3o-de-penas-de-Lisboa/Estabelecimento-Prisional-do-Linh%C3%B3>.

⁴²⁰ Excerto retirado do *website* do EPL. URL: <https://dgrsp.justica.gov.pt/Justi%C3%A7a-de-adultos/Penas-e-medidas-privativas-de-liberdade/Estabelecimentos-prisionais/%C3%81rea-territorial-alargada-do-tribunal-de-execu%C3%A7%C3%A3o-de-penas-de-Lisboa/Estabelecimento-Prisional-do-Linh%C3%B3>.

⁴²¹ Excerto retirado do *website* do EPL. URL: <https://dgrsp.justica.gov.pt/Justi%C3%A7a-de-adultos/Penas-e-medidas-privativas-de-liberdade/Estabelecimentos-prisionais/%C3%81rea-territorial-alargada-do-tribunal-de-execu%C3%A7%C3%A3o-de-penas-de-Lisboa/Estabelecimento-Prisional-do-Linh%C3%B3>.

⁴²² Excerto retirado do *website* do EPL. URL: <https://dgrsp.justica.gov.pt/Justi%C3%A7a-de-adultos/Penas-e-medidas-privativas-de-liberdade/Estabelecimentos-prisionais/%C3%81rea-territorial-alargada-do-tribunal-de-execu%C3%A7%C3%A3o-de-penas-de-Lisboa/Estabelecimento-Prisional-do-Linh%C3%B3>.

patrocinado pela Companhia Olga Roriz (COR) e coordenado por Catarina, se integra, financiado pela FCG por intermédio do “Programa PARTIS – Práticas Artísticas para a Inclusão Social”, uma iniciativa “que apoia, através de financiamento e ações de capacitação, organizações que desenvolvem projetos que utilizam as práticas artísticas (plásticas, audiovisuais e/ou performativas) como ferramenta privilegiada para promover a inclusão social”⁴²³.

Propõe-se o CEC, nesse sentido, a “criar condições para o desenvolvimento artístico e humano de pessoas em situação de privação de liberdade e potenciar a experiência transformadora da dança, junto de uma comunidade frágil” com a meta de “capacitar pessoas na construção de projetos de vida assentes em escolhas mais preparadas, livres e conscientes”⁴²⁴. A ideia matricial é a de “levar as forças criativas e singulares de uma Companhia de Dança de Autor (...) a um contexto em que a expressão do corpo é murada e vigiada na sua imaginação e espontaneidade”, adotando um modelo de intervenção que “privilegia a consciência corporal, o aqui e agora, e que entende a existência humana como um processo criativo”⁴²⁵. Triangulando a dança contemporânea, a Terapia Gestalt e a comunidade prisional, considera-se “a arte como ferramenta de emancipação e autonomia social dos reclusos”⁴²⁶.

As atividades desenvolvidas no EPL no âmbito do projeto CEC, compreendidas entre abril de 2019 e dezembro de 2022, consistiram “em aulas de dança e expressão artística, sessões psicoeducacionais, mostras informais, processo de criação coreográfica e diversas apresentações públicas de um espetáculo com a assinatura da coreógrafa Olga Roriz”, desenvolvendo-se “a partir de exercícios de técnica de dança contemporânea e dinâmicas de improvisação e composição inspiradas no cruzamento de diferentes linguagens artísticas, bem como na partilha e discussão teórico-prática de conteúdos artísticos”⁴²⁷. Aulas estas que, longe do modelo escolar clássico, se regem pelo “modelo da relação intérprete-criador baseado na partilha dos processos criativos, a exploração de uma fisicalidade singular e intransmissível e a vivência coreográfica do pulsar coletivo”,

⁴²³ Excerto retirado do *website* do CEC. Recomendamos vivamente a consulta do mesmo, já que disponibiliza um amplo acervo de materiais sobre as atividades desenvolvidas: um arquivo multimédia, excertos de correspondência trocada entre a equipa do CEC e os reclusos, notícias da imprensa, etc. URL: <https://corpoemcadeia.com/>.

⁴²⁴ Excertos retirados do *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/>.

⁴²⁵ Excertos retirados do *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/>.

⁴²⁶ Excerto retirado do *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/>.

⁴²⁷ Excertos retirados do *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/>.

com o intuito de promover “uma poética que se move entre biografia e ficção e que radica na experiência estética de cada intérprete sobre os seus sonhos, memórias e afetos”⁴²⁸.

Ora, estas atividades foram estruturadas em quatro ciclos formativos. O primeiro, designado de “Ocupar o Corpo”, decorreu entre abril e dezembro de 2019, e nele se trabalhou a “disponibilização, perceção e consciência corporal, [a] pesquisa dirigida de temas de movimento, [a] improvisação a partir de repertório oferecido/próprio, [as] dinâmicas relacionais da dança com e sem contacto”⁴²⁹. A segunda fase do projeto é denominada de “Corpo Dramático”, encarregado da “exploração e aprofundamento da linguagem da dança e das artes performativas em geral, com diferentes formadores”⁴³⁰. Inicialmente previsto decorrer entre janeiro e março de 2020, o projeto, e este ciclo em particular, viu-se interrompido em meados de março, altura em que foi decretada a proibição de acesso às prisões no contexto pandémico conhecido. A proibição vigorou durante 14 meses, pelo que somente em maio de 2021 foi possível retomar as sessões presenciais, prolongando-se então o ciclo até dezembro de 2021 de modo a recuperar as inevitáveis perdas inerentes a tão longa pausa. Em todo o caso, o projeto não parou. Impedido o acesso ao EPL, entre abril e dezembro de 2020 procedeu-se ao envio semanal de um email com propostas de exercícios corporais para os bailarinos realizarem por sua conta própria, manteve-se uma correspondência postal entre a equipa do CEC e o grupo de bailarinos e promoveram-se semanalmente sessões psicoeducacionais *online*. A partir de janeiro de 2021 e até maio desse mesmo ano efetuaram-se aulas de dança via ligação remota. O terceiro ciclo, “Corpo Criativo”, desenrolou-se entre janeiro e julho de 2022, destinando-se à “criação coreográfica dirigida pela coreógrafa Olga Roriz em cocriação com os participantes”⁴³¹. Trata-se, noutras palavras, da composição e preparação da coreografia a apresentar junto do público. O espetáculo “A Minha História Não é Igual à Tua” teve a sua antestreia a 6 de julho de 2022 no EPL, sendo apresentado para funcionários da instituição, outros reclusos e familiares dos bailarinos, e, junto do grande público, estreou, com casa cheia, no dia 10 de julho no Grande Auditório da FCG, vindo a ser repostos nos dias 5 e 6 de agosto no Espaço Criarte, concelho de Cascais. Finalmente, o quarto ciclo, intitulado “Corpo Reflexo”, estendeu-se desde setembro até dezembro de 2022, momento em que o CEC terminou. Aqui, convidou-se “os participantes a criar e a

⁴²⁸ Excertos retirados do *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/>.

⁴²⁹ Excerto retirado do *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/>.

⁴³⁰ Excerto retirado do *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/>.

⁴³¹ Excerto retirado do *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/>.

facilitar sessões de dança/movimento junto da restante população prisional do EPL” a partir “dos conhecimentos e experiência adquiridos”, bem como se estimulou a utilização de “perspetivas e recursos criativos na construção do projeto de vida”⁴³².

Após consultar, na pessoa da sua coordenadora, a disponibilidade do CEC em colaborar no âmbito da nossa pesquisa – que foi prontamente anuída –, seguiu-se a formalização da autorização junto do EPL, cuja aprovação data do início de março de 2020. Tal como no CASP, com vista à obtenção da regularização do acesso, expusemos junto da Direção da instituição as linhas mestras da nossa pesquisa e da nossa intervenção, garantindo o respeito integral dos preceitos éticos já mencionados no caso do CASP. Contrariamente ao CASP, não nos foi concedido livre acesso e circulação pelo recinto, cingindo-se a autorização aos momentos e lugares quando e onde decorriam as sessões dinamizadas no âmbito do CEC. Assim sendo, passávamos, à entrada do EPL, por um apertado e rigoroso procedimento de revista, dirigindo-nos, através de vários edifícios e portões, diretamente para o local indicado, sem que tivéssemos podido deambular pelos restantes espaços da prisão. As sessões decorriam semanalmente numa sala afetada especificamente para o efeito, local amplo e espaçoso, antiga capela da instituição, por ora desativada, sendo a participação dos bailarinos voluntária, mediante inscrição e, evidentemente, aprovação formal dos responsáveis do EPL. O grupo compôs-se inicialmente por doze reclusos na faixa etária entre os 20 e os 30 anos, com a exceção de um que já passara por pouca margem os quarenta anos de idade. Por motivos vários, tais como a desistência por desmotivação, agenda preenchida por outras ocupações prisionais ou o término do cumprimento da pena, com o passar do tempo, registaram-se remodelações no grupo, com várias saídas e entradas. Com a aproximação da data da apresentação pública, participada por 9 bailarinos, a frequência de sessões também se intensificou. Neste caso, a amostragem, diferentemente de no CASP, não se afunilou, mantendo-se o foco no grupo inteiro e em cada um dos participantes. O motivo de tal escolha prende-se com o caráter mais evidentemente coletivo da dança por comparação com a pintura, pelo que entendemos frutífero preservar um olhar mais alargado. O que não significa que, por força dos laços de confiança e empatia estabelecidos, não tenhamos conversado mais com uns do que com outros, registando, pois, mais dados referentes a esses bailarinos.

⁴³² Excertos retirados do *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/>

Como foi referido, a vedação do acesso às instalações prisionais praticamente coincidiu com o arranque da nossa presença no terreno, pelo que, após duas idas ao EPL, a pesquisa foi interrompida. É verdade que pudemos acompanhar as sessões *online* durante o período indicado, no entanto, pelo espírito do projeto – muito assente no aqui e agora da presença corporal – e pela natureza da dança contemporânea – cinética, qualitativa, corpórea –, tais sessões, porque remotas, revelaram-se pouco proveitosas na produção de dados, não obstante os esforços notáveis da equipa de intervenção e do grupo de bailarinos envolvidos para manter o projeto de pé.

Tal como no CASP, optámos por nos apresentar com o cuidado de ser o menos intrusivos possível no curso das sessões. Até porque a nossa entrada já apanhou o projeto em andamento há cerca de dez meses. Após explicarmos aberta e francamente os termos da nossa pesquisa, todos acolheram afavelmente a nossa presença, mostrando-se, desde o início, disponíveis, alguns deles até mesmo curiosos e entusiasmados, para participar no estudo. Tal como fizemos no CASP, também aqui recorreremos à análise documental de modo a explorar o terreno que nos esperava e, por conseguinte, a minorar as possíveis surpresas encontradas: lemos atentamente o projeto de candidatura do CEC ao Programa PARTIS, inteirando-nos, desta forma, das suas linhas programáticas, dos seus métodos de intervenção, dos seus propósitos. Mas também conversámos longamente com a coordenadora do CEC, com a finalidade de compreender aquilo que nos esperava no interior do EPL, bem como o espírito do projeto.

A consolidação dos laços de confiança com o grupo de bailarinos foi mais demorada do que aconteceu com os residentes do CASP. O que é compreensível, uma vez que a assiduidade do convívio com os bailarinos se circunscreveu às duas horas semanais da atividade de dança. Além disso, pouco privámos presencialmente com o grupo até à interrupção referida, o que significa que durante muito tempo o contacto se deu à distância, diminuindo as oportunidades de estreitar as sociabilidades e os momentos de partilha. Aconteceu, contudo, que com o passar do tempo se vieram a tecer laços de proximidade e confiança, até de afeição, naturalmente mais com uns do que com outros. Por fim, demos por encerrada a pesquisa no EPL em setembro de 2022, de modo a iniciar a redação escrita da tese⁴³³, tendo tido ainda a oportunidade de acompanhar algumas sessões após a apresentação pública da peça de dança.

⁴³³ Que, pela atual data facilmente se depreenderá, se atrasou. As razões para tal não se prendem com a obstáculos associados à pesquisa em si, nem das condições que nos foram oferecidas para a levar a cabo. O atraso é da nossa inteira responsabilidade, por motivos pessoais que não cabem nesta sede.

3.3 Para uma abordagem qualitativa e compreensiva: a pesquisa etnográfica e as suas técnicas de produção de dados

Toda a questão do método se pode formular da seguinte maneira: como é que nos tornamos sensíveis ao objeto de estudo e dele podemos dar conta perante os leitores? A resposta passa pela adoção de uma metodologia coerente, sistemática e reflexiva, epistemologicamente fundada, à luz da qual as técnicas utilizadas adquirem propósito. Nesse sentido, procuramos no presente subcapítulo fundamentar, em função dos nossos objetivos e orientações teórico-epistemológicas, por um lado, a pertinência de uma abordagem qualitativa, compreensiva e abductiva (Genard & Roca i Escoda, 2010) à experiência da criação artística, por outro, as razões pelas quais lançamos mão da *observação direta*, com níveis de participação variáveis, bem como das *conversas informais*, narrando a história da sua concretização e aplicação nos terrenos empíricos.

Tal não impede que não deixemos uma breve nota acerca da *pesquisa documental*, técnica secundária, decerto, todavia não irrelevante. Por um lado, pela razão já elucidada: auxiliou-nos, numa fase inicial, a exploração dos terrenos e respaldou-nos as incursões que neles realizámos, facilitando a obtenção de um conhecimento prático relativamente ao funcionamento das instituições e do projeto de dança em causa. Mas também, por outro lado, utilizámos materiais recolhidos em várias sedes para fins de análise, sobretudo no EPL: o *website* do CEC é particularmente rico, disponibilizando publicamente materiais de relevância incontestável para o cumprimento dos nossos objetivos, tais como depoimentos dos bailarinos participantes nas sessões de dança, gravações audiovisuais de partes dessas mesmas sessões, anotações da mão de Olga Roriz acerca da composição da coreografia, ou uma compilação de entrevistas e reportagens divulgadas na comunicação social. Não deixámos todo este acervo em mãos alheias, até para compensar, de certa forma, a escassez e brevidade dos momentos de que dispusemos para conversar com os bailarinos.

Os seus depoimentos, seja por escrito, seja oralmente, em resposta às questões dos jornalistas, foram objeto de uma atenção cuidada. Mas também o extenso arquivo multimédia e fotográfico mereceu a nossa atenção. A dança, puro movimento corporal, presença qualitativa e expressiva, ação sensível, presta-se não sem dificuldades à descrição verbal. Descrever com minúcia os movimentos de um corpo – e por maioria de

razão de vários – é uma tarefa ingrata e sempre falha: o movimento passa no exato momento em que surge e essa sua natureza evanescente obnubila a exaustividade descritiva. Procurámos, porém, fazê-lo o melhor que nos foi possível, atentando aos mais ínfimos detalhes ao nosso alcance, por vezes, durante um certo período, concentrando a atenção num só bailarino, contudo reconhecendo, como aliás, ainda neste capítulo, escreveremos, ser uma missão fadada ao, se não insucesso, êxito relativo. Ora, os vídeos disponibilizados publicamente pelo CEC foram aqui essenciais, mesmo que, infeliz, mas compreensivelmente, somente deem conta de segmentos diminutos das sessões. Assim, visionámos repetidas vezes as filmagens disponibilizadas, bem como as fotografias. Umás vezes, sucedeu este procedimento servir-nos para enriquecer descrições já esboçadas no Diário de Campo: a possibilidade de retroceder, tantas vezes quantas se pretenda, os movimentos filmados, permitiu-nos captar semblantes, olhares, gestos, nuances inalcançáveis ao olhar nu. Outras vezes, pudemos, através dos vídeos, deparar-nos com momentos que não tínhamos detetado, seja por não estarmos presentes, seja por, naquele momento, estarmos a dirigir o olhar para outro local.

Já as fotografias, por sua vez, assumiram uma importância mais relativa, na medida em que captura instantes, imobilizando-os, quando, como sabemos, a dança é, antes de tudo mais, movimento. O que não significa que não nos tenhamos cruzado com fotografias heurísticamente valiosas, p. ex., quanto à observação de expressões faciais, da distribuição dos corpos no espaço, das suas poses, ou até das roupas que os revestem. Em suma, diremos que todo este arquivo, do espólio escrito ao multimédia, mesmo não constituindo a pedra angular da nossa abordagem metodológica, acabou por ser essencial, sobretudo no caso do EPL e do CEC, proporcionando-nos densificar as descrições dos corpos em movimento no espaço, e várias vezes manuseando objetos. Daqui não se infere, evidentemente, a dispensa da observação direta, sendo esta uma atividade ancorada no aqui e agora, nos corpos em movimento, no peso ou leveza da sua presença, atributos inevitavelmente obscurecidos, em maior ou menor grau, nas gravações.

No entanto, trata-se, deve reiterar-se, de uma técnica acessória no grosso da nossa pesquisa. Como vimos, procuramos aceder aos modos como o social prende através do engajamento criativo, simultaneamente sensível, significante e moral, na coordenação do curso da ação em situações concretas, as quais se definem pela sua qualidade. Ademais, percebemos também que a ação aponta para níveis de coordenação infra linguísticos, sendo indissociável da passividade com que os indivíduos transacionam com o meio ambiente. E mesmo a subjetivação, como escrevemos, extravasa a representação que o

indivíduo faz de si mesmo, ou a narrativa biográfica que de si constrói, implicando uma atenção, de modo integrado, às sensações, emoções, percepções, sentidos, pensamentos e julgamentos. Por estas razões, o acesso à espessura temporal e à complexidade da criação artista e das modalidades de subjetivação seria inviável caso nos cingíssemos à recolha de depoimentos, discursos e relatos dos atores.

Consideramos que a prossecução dos nossos desígnios somente seria alcançável por via de uma abordagem etnográfica, tanto pelo seu caráter duradouro, como pela proximidade que promove. Além disso, dado o primado da ação que subscrevemos, afigurou-se-nos essencial poder observar diretamente as situações onde a mesma se desenrolou. Entendemos, pois, imprescindível encontrar-nos presentes nas situações onde os artistas criam. Todavia, conferimos um significado específico à observação, alertados para a necessidade de encarar as situações estudadas não apenas com os olhos, mas também com os ouvidos, o tato, o olfato (Cefai, 2010; Cefai et al., 2012). Observar, no sentido em que empregamos o termo, requereu a nossa presença holística, sem o que não conseguiríamos dar conta das atmosferas específicas das situações, das linhas temporais segundo as quais estas correm, dos afetos envolvidos nas sociabilidades e nas relações com os objetos, dos estados corporais e emocionais, das inclinações pulsionais, tudo elementos fundamentais, mas que escapam diretamente ao, na sua aceção estrita e ocular, olho humano. É justamente neste âmbito que Cefai (2013a) reclama um lugar central à “intuição” na prática etnográfica, de modo a captar e restituir a visibilidade de habilidades e atividades que passam despercebidas costumeiramente.

Mas também a escuta deve ser apurada e reformulada. Em primeiro lugar, porque as linguagens em cena numa dada situação não se reduzem ao discurso verbal, para mais tratando-se de atividades artísticas (Breviglieri, 2017). O ouvido deve expandir-se nas suas funções de modo a sensibilizar-se à variedade de semioses inerentes às situações artísticas. Depois, em segundo lugar, porque, assim como as linguagens não-verbais, cada uma à sua maneira, significam, também a linguagem verbal contém dimensões que não são estritamente linguísticas. Coube-nos, então, superar uma visão representacional da linguagem: se o discurso é capaz de produzir representações da realidade, essa não é a sua função única nem primordial. Seguindo a máxima pragmática de que o fundamento da linguagem é a conversa (Mead, 2015), i. e., a comunicação intersubjetiva, então ela deve ser vista, sobretudo, como uma ação orientada para o outro, cuja captação devida ultrapassa as competências habitualmente atribuídas ao ouvido. Como ato locutório que é, portanto, os enunciados da linguagem não apenas *representam* os modos de

coordenação da ação, como também *participam* nesta (Austin, 1962; Searle, 1979). Além disso, a linguagem verbal, sendo autorreferencial, também fornece indicadores valiosos a respeito da maneira de o locutor se posicionar por relação à situação, com o outro e consigo mesmo. Deixar de apreender a linguagem verbal debaixo de um *regime epistemológico* e transitar para um outro *comunicacional* (França & Lopes, 2017; Quéré, 1991), sensível ao caráter plural, complexo, corporal, situacional da mesma, conduziu-nos a uma escuta para além dos ouvidos. Do mesmo modo que a observação, mais do que uma técnica ocular, implica a totalidade do corpo do pesquisador, afirmamos ter levado a cabo uma abordagem metodológica compreensiva conquanto alarguemos a aceção de compreensão para lá do sentido verbal e da produção discursiva.

Facilmente se depreende que a nossa abordagem no que toca à produção de dados se distancia do método dedutivo ou hipotético-dedutivo, seguindo a fórmula de Simiand (1960) segundo a qual se deverá desconfiar tanto das “teorias sem factos” como dos “estudos de factos sem teoria”. Cabe à Sociologia produzir um *discurso* sobre o mundo social *empiricamente* fundado. Pelo exposto no capítulo anterior, a definição prévia de um quadro teórico do qual se extrairiam hipóteses a corroborar ou refutar empiricamente é um procedimento alheio às orientações pragmáticas aqui assumidas. Até porque o propósito aqui almejado é a compreensão da experiência criativa e da subjetivação dos artistas, não a sua explicação com recurso a fatores sociais externos. Além disso, estamos longe de alimentar desideratos de representatividade, até pela natureza da amostra selecionada. Daí a importância de seguir seriamente os atores⁴³⁴, aquilo que fazem e dizem, adotando uma postura de abertura à surpresa e à singularidade, evitando subsumir a diferença em categorias analíticas que, sendo úteis, o mais das vezes homogeneizam o heterogêneo e uniformizam a pluralidade (Becker, 1996; Genard & Roca i Escoda, 2013)⁴³⁵.

Todavia, daqui não segue automaticamente que perfilhemos uma abordagem indutiva. É verdade que partimos do particular para o geral, tal como o indutivismo propugna. Mas pensamos a relação entre particular e geral de forma menos linear, pois onde a prática indutiva defende uma subida direta e unívoca da experiência sensível para as proposições teóricas, a abordagem abductiva que seguimos complexifica a sua relação.

⁴³⁴ Como afirma Becker (2002), levar a sério os atores não é sinónimo de ser naïve ou crédulo, mas sim de aceitar a mentira, o erro, o desvio e o equívoco na positividade que lhes é própria.

⁴³⁵ Leia-se a reflexão de Genard sobre o estatuto epistemológico central da surpresa nas sociologias de inspiração pragmática.

Com efeito, consideramos não apenas inexecutável como indesejável fazer de nós uma tábula rasa, despojarmo-nos de todo e qualquer preconceito, tal como sugere a *Grounded Theory* (Glaser & Strauss, 1999; Holton & Walsh, 2017), sob pena de não compreender sequer o que se está a passar diante dos nossos olhos⁴³⁶. Trata-se, outrossim, de um esforço consciente para não empobrecer as situações observadas, dando o crédito devido à riqueza das próprias categorias locais, às crenças que aí existem e resistindo a tecer julgamentos axiológicos precipitados (Cefai, 2013a; Morgan, 2020): a diferença entre a indução e a abdução é aquela entre uma mente vazia e uma aberta. Abduzir parte do particular, daquilo que efetivamente é observável nos contextos da ação, porém não se limita a abstrair a partir daí. Do observado extraem-se antes hipóteses teóricas prováveis cuja validação, longe de atender aos critérios de verificação dedutivistas, implica o regresso às situações concretas⁴³⁷. Noutros termos, no ato de abduzir a referência a um marco teórico é fundamental para a conceptualização dos dados (Lemieux, 2018). Trata-se, assim sendo, de um modo de colocar em diálogo a empírea e a teoria, onde a primeira assume a função de comando, mas a segunda é útil na medida em que sensibiliza para a multiplicidade de o que é observado, mais do que explica, assim como previne contra o descritivismo estrito, fundamentando hipotéticas vias compreensivas (Blumer, 1986; Charmaz, 2009). Consequentemente, a abdução contém um elemento de inspiração que se encontra ausente da lógica formal da indução (das observações para as conclusões), uma vez que requer a formulação imaginativa de hipóteses e a respetiva testagem empírica (Morgan, 2020) Como afirma Lemieux (2018), as sociologias pragmáticas caracterizam-se pelo seu duplo interesse na produção de material empírico e na conceptualização teórica, sem jamais separá-los, sendo essa a garantia de “salvar os fenómenos” (Quéré, 2004).

Nesse sentido, começemos por referir como desenvolvemos a observação direta nos terrenos empíricos. Como explicitámos, optámos por inicialmente interferir o menos possível nas situações observadas, precavendo-nos contra eventuais resistências dos atores. Ao longo do tempo, contudo, avançámos em direção a modos de observação mais participativos, seguindo, muitas vezes, o apelo dos próprios indivíduos, ressalvando que entendemos a observação como uma forma de participar por si mesma: o ato de observar,

⁴³⁶ Para uma reflexão aprofundada sobre as convergências e divergências entre a indução presente na *Grounded Theory* e a abdução conforme cunhada por Peirce, veja-se Morgan (2020).

⁴³⁷ Como escreve Quéré (2006b), abstrair não é “criar do nada um ser da razão”, mas antes “cortar na realidade uma parte que se isola”.

com efeito, não pode ser absolutamente não-participativo ou completamente resguardado pela distância que a visão instaura entre observador e observado. Observação não-participante e participante formam um *continuum*, sendo a sua diferença uma questão de grau, mais do que de natureza.

Como dissemos, desenvolvemos, ao longo da permanência nos terrenos, sobretudo no CASP, um processo de afinamento das situações observadas, culminando num enfoque privilegiado das sessões de pintura. Foi escrito também que a observação começou por abarcar não só as atividades desenvolvidas, artísticas e não-artísticas, como também, até onde nos foi acessível, situações comuns da vida institucional. Mais no CASP, evidentemente, onde beneficiámos de um acesso menos condicionado comparativamente com o EPL, se bem que também neste procurámos estar atentos aos momentos imediatamente precedentes e posteriores às sessões de dança, contemplando na pesquisa o que acontecia durante os caminhos que traçámos desde a entrada na instituição até à sala onde decorriam as sessões, e vice-versa. O sucesso da observação, adiantámos ainda, repousou na conquista, mais ou menos paulatina, da confiança dos participantes, com os quais fomos procurando estabelecer relações de reciprocidade. Ora, entendendo este processo na sua duração, optámos por principiar por uma observação mais distanciada, de forma a evitar incursões que pudessem ser vistas como invasivas e inapropriadas à luz do funcionamento das instituições.

Dotados de um caderno – o Diário de Campo – e esferográfica, fomos registando os termos pelos quais o quotidiano e as atividades se desenrolavam. A escrita (grafia) é, de facto, parte essencial da etnografia (Cefai, 2013b). Como precaução inicial, apenas escrevemos no Diário quando sozinhos, evitando uma possível desconfiança dos participantes que, ao ver a sua vida ser transcrita, poderia gerar-se. Também com o passar do tempo, fomos percebendo poder relaxar esta precaução, escrevendo à vista dos participantes, não obstante tê-la mantido em vigor durante as conversações cara-a-cara. Nesta fase ainda exploratória o trabalho sobre o Diário de Campo consistiu, sobretudo, no registo de generalidades da vida institucional, na descrição dos percursos habituais, dos horários, ou das atividades desenvolvidas. A preocupação central foi compreender as dinâmicas locais para então a elas acomodar-nos.

Este afastamento, mesmo que não-indiferente, por que regemos o início da observação foi-se esbatendo e o foco da observação estreitando e agudizando-se. As várias atividades, sobretudo a de pintura, foram alvo de um trabalho de descrição o mais minucioso possível. Tivemos o cuidado de registar detalhadamente as características

espaciais das salas, tanto no CASP como no EPL: a sua dimensão, os seus circuitos, as suas entradas e saídas, a disposição física dos objetos; a sonoridade e acústica ambientes; as sociabilidades entretidas durante a atividade: entre pintores, entre bailarinos, entre dinamizadores e outros responsáveis, entre uns e outros, mas também com personalidades não presentes, como pares, familiares, decisores institucionais hierarquicamente superiores ou o potencial público das obras de arte criadas; as ações concretas: a gestualidade e corporalidade das ações e a sua duração, a relação com os mediadores artísticos (o próprio corpo, na dança; a tela, as tintas e os utensílios, na pintura) e o arranjo material destes, as feições do rosto, com os seus esgares e semblantes; as manifestações emotivas; as conversas: o significado dos discursos, os seus efeitos práticos, as suas entoações e modulações vocais, os silêncios; ainda as obras de arte: o estilo do movimento e da pintura, a relação com outras obras mais antigas.

Descrever o mais detalhadamente e com a maior fidedignidade possível foi o nosso mote, alinhando com o que Geertz (2008) denomina “descrição espessa” (“*thick description*”), sem, contudo, perder a “amplitude descritiva” (Becker, 1996)⁴³⁸. Para isso, adotámos uma posição dinâmica nas salas onde as atividades decorreram. Movimentando-nos em graus de intensidade e frequência variáveis, percorremos várias posições e ângulos de observação, tendo sempre debaixo de alçada os participantes identificados como prioritários. Localizando-nos em frente deles, de viés, ao lado e atrás, perto e longe, variando a nossa posição relativa, circulando pela sala, chegando e saindo da órbita dos participantes, fomos podendo detetar variações comportamentais significativas. Variámos, identicamente, o grau de intromissão verbal nas sessões: por vezes, preservámos o silêncio, apenas falando quando solicitados diretamente, outras vezes, introduzimos por nossa iniciativa e responsabilidade a conversação. A descrição realizada no Diário de Campo viu-se assim enriquecida pela multiplicidade de posições e graus de participação que fomos assumindo, permitindo-nos, não só produzir dados mais exaustivos e completos no que toca às várias perspetivas em jogo nas situações, como também ser sensíveis às pequenas variações comportamentais que (cor)respondiam às nossas. Seguimos, assim, um dos princípios metodológicos basilares das sociologias pragmáticas, a saber, como lembra Lemieux (2018), que elas integram na análise do objeto de estudo aquilo que une o pesquisador e esse mesmo objeto.

⁴³⁸ Para uma comparação da “descrição espessa”, ou densa, e da “descrição ampla” leia-se Becker (1996).

Ao dinamismo dentro das salas das atividades artísticas deve juntar-se um dinamismo que extravasa as mesmas. Se, como dissemos, as situações artísticas não se cingem ao espaço das salas, então é previsível que elas comportem outros espaços, tempos, atores, objetos, pelo que encetámos uma observação multi-situada (Cefai, 2013a) no CASP. Embora orientada predominantemente para a duração das sessões, acompanhar os pintores nos seus momentos anteriores e posteriores, nos trajetos que realizam para entrar e sair das mesmas, permitiu-nos não apenas fazer o contraste entre as diversas situações, como já foi dito, mas compreender as situações artísticas em toda a sua amplitude, para mais num contexto de institucionalização onde os diversos momentos se encontram inevitavelmente circunscritos e conectados. Seguindo este procedimento, pudemos perceber como se fazem presentes nas sessões os momentos anteriores, mas também como as capacitações promovidas pela prática artística se transpõem, ou não, para outras ocasiões da vida institucional.

No caso do EPL, principiámos por ser meros espectadores das sessões, mas, com o passar do tempo, acabámos por ir intensificando a participação, não só incentivando conversas informais como, em ocasiões pontuais, realizando mesmo as sessões de dança juntamente com os bailarinos. A possibilidade de intensificar a participação nas sessões foi inicialmente suscitada pelos próprios responsáveis pela sua dinamização, sob o argumento de que a compreensão da dança passa, antes de tudo, pela sua experimentação prática. Em variados momentos, estando nós a escrever à distância, fomos diretamente interpelados para entrar na atividade. Ao fim de alguma insistência, assentimos. Sendo a dança assente no movimento e na consciência corporal, no toque interpessoal, no contacto entre esferas energéticas, na referenciação espaço-temporal (Sheets-Johnstone, 1990; Shusterman, 2012), pudemos perceber que, com efeito, certas suas dimensões somente através da prática concreta ficaram ao nosso alcance⁴³⁹. Assim sendo, encontrámo-nos perante dois desafios: o primeiro referente ao registo no Diário de Campo das sessões em que participámos e o segundo relativo à conciliação e articulação dos dados produzidos por ambos os géneros de observação. A participação impedia, naturalmente, o registo escrito no momento, obrigando a adiá-lo para uma ocasião posterior. Evidentemente que, neste contexto, a descrição se revelou menos exaustiva. Tivemos o cuidado, de forma a colmatar o mais possível esta dificuldade, de preencher o Diário de Campo imediatamente

⁴³⁹ Vejam-se os estudos de Fortin e Poissant (2006) e Frosch (1999), que convocam as reações somáticas do etnógrafo, a sua corporeidade e emoções, como fonte de informação legítima para captar a arte no seu estado vivo.

após as sessões. Em contrapartida, experienciando a dança na pele, o pesquisador pôde produzir outro tipo de dados: desde logo, incidindo nas sensações corporais originárias do movimento e num modo de pensar eminentemente corporal e cinestésico (Alexander, 2013; Johnson, 2007), pondo a funcionar todos os seus sentidos, mas ainda os momentos de efervescência energética coletiva (Durkheim, 2008; Mariot, 2005) que por vezes se geravam e que são dificilmente descritíveis do exterior. O segundo desafio prende-se com o casamento dos dados produzidos por ambas as observações, visto ambas concorrerem para a prossecução dos mesmos objetivos, o qual será cogitado à frente.

Trata-se, portanto, de uma descrição dinâmica e, não obstante a atenção ao detalhe, abrangente, aquela que nos propusemos realizar. Outra questão da qual a descrição é inextrincável é a interpretação dos dados. Genard e Roca i Escoda (2010) estão corretos ao assinalar que a descrição e a análise estão, desde o início, imbricadas. Descrever, por mais sério que seja o esforço de manter a neutralidade, comporta em si um elemento irremediavelmente interpretativo, desde logo na seleção dos elementos que decidimos inscrever no Diário de Campo. Na próxima secção falaremos do modo como analisámos e interpretámos os dados produzidos, no entanto, no âmbito da observação, cabe-nos indicar alguns procedimentos e cuidados a que obedecemos.

Em primeiro lugar, urge captar, num exercício autorreflexivo, a nossa presença física nas situações artísticas e as variações que, deliberada ou involuntariamente, nelas incutimos. A avaliação da modulação da nossa presença e ações nas suas mínimas nuances e no seu impacto naquilo que observámos é fundamental. Esta preocupação passa por três considerações. A primeira, relativamente ao posicionamento físico: aquilo que é observado depende da posição, e respetiva perspetiva, ocupada no espaço, a qual ilumina e obscurece parcialmente a situação. Há que estar ciente de que a observação é, mesmo materialmente, perspetivística (Mead, 2015). A segunda tem que ver com a postura assumida: como estar presente não é sinónimo de simplesmente ocupar um espaço físico, há que igualmente estar atento ao estilo/aura/técnica de presença assinada pelo pesquisador, se mais aberto ou fechado, mais extrovertido ou introvertido, etc. (Maus, 2018). Finalmente, a terceira diz respeito à natureza das sociabilidades: encontrámo-nos em situações povoada por outros, com os quais estabelecemos relacionamentos que, mais ou menos próximos e com cargas afetivas diferenciadas, vão por vezes além das sessões. Há, portanto, que enquadrar os dados produzidos à luz das sociabilidades mantidas com os participantes.

Em segundo lugar, a interpretação dos dados deve também repousar numa reflexão, não já acerca do nosso impacto, mas da própria observação enquanto prática concreta. Já aludimos ao facto de, segundo o nosso entendimento, a observação ser uma faculdade da totalidade do corpo. Mas ver, escutar, cheirar ou sentir na prática etnográfica têm uma constante: a captação sensível e posterior transcrição verbal. Por mais linear que pareça a relação entre o que se sente/vê e anota, ela está longe de o ser. Tomemos p. ex. a relação dos olhos que veem com a mão que escreve. Olhar e escrever são atos que dificilmente ocorrem em simultâneo: quando olhamos em nosso redor, erguendo a cabeça, a escrita é interrompida e, em sentido inverso, quando escrevemos baixamos o olhar em direção ao caderno. Entre o olhar e a escrita existe um hiato, um desfasamento insuperável, obrigando a pensar a sua relação. A leitura dos dados obtidos deve, pois, ter em conta a natureza do olhar que lhes esteve na origem, já que este tem repercussão naqueles: há olhares demorados e curtos, focalizados e abrangentes, estáticos ou cinéticos. A gestão deste ritmo e a sua consideração na interpretação do Diário de Campo parecem-nos relevantes. Do lado da escrita, por sua vez, podemos anotar de forma mais fragmentária ou contínua, segmentada ou corrida, narrativa ou por tópicos. Em todo o caso, o estilo e a estrutura do Diário de Campo acabam por ser uma tradução linguística, sendo que a linguagem tende a encadear os acontecimentos observados. Olhamos, escrevemos: quando voltamos a olhar, já algo escapou à nossa observação. O que fazer com esse lapso de cegueira é também uma questão que concerne à redação do Diário de Campo.

Em terceiro lugar, por fim, dizemos que a interpretação dos dados deve ser experimentada. Não no sentido duro do método experimental ou quási-experimental, que implica poder fixar e definir grupos de controlo e grupos de teste, variáveis dependentes e variáveis independentes. Como pensamos ter deixado claro, não é essa a nossa abordagem. O que defendemos é que os dados produzidos e as leituras sociológicas que deles extraímos devem passar pelo crivo de certos testes. Assim, cabe-nos, por maioria de razão quanto mais dúbios ou ambíguos forem os dados, inserir na situação, sempre que possível e considerando a propósito, elementos que permitam reforçar, mitigar, complexificar, até abdicar das suas interpretações. Quer isto dizer que as interpretações são hipotéticas, abduativas, saindo das situações observadas para a elas voltar, robustecendo-se na medida em que vão superando os testes por que atravessam (Peirce, 1966). Dependendo da natureza dos dados em questão, há uma panóplia de maneiras de realizar estes micro-testes, que podem ir desde uma pergunta direta até à criação artificial

de cenários, passando pela promoção de certos eventos na situação. Imprescindível em todo este processo é a garantia de que os participantes não se sentem cobaias nem melindrados: a realização destes testes deve ser compaginável com a situação em que incidem. É nossa convicção que estas precauções nos protegem de interpretações ou extrapolações erróneas.

A observação, nos termos em que aqui a definimos e segundo os quais a desenvolvemos, foi acompanhada do entabulamento de conversas informais. Como sinalizámos, tínhamos inicialmente previsto, em sede de projeto de doutoramento, a realização e condução de entrevistas compreensivas, intenção de que abdicámos com o passar do tempo. Tal alteração de plano deve ser devidamente justificada, pelo que apresentamos seguidamente as razões que estiveram na base da nossa decisão inicial de conduzir entrevistas, as justificações para a termos revertido, mas também os motivos pelos quais entendemos que a pesquisa não se encontrou comprometida com esta reformulação. Do nosso projeto de pesquisa, constava conduzir entrevistas abertas, tanto aos participantes selecionados das atividades artísticas como aos responsáveis pela sua dinamização, com uma condução tendencialmente não-diretiva, sem recurso a um guião estruturado. As vantagens de tal procedimento, aos nossos olhos, seria poder variar a posição temporal da entrevista relativamente às atividades artísticas experienciadas: afigurou-se-nos interessante entrevistar o mesmo pintor imediatamente antes e depois da frequência do *atelier*, mas também mais espaçado no tempo, procurando aceder às nuances do engajamento nas situações artísticas, mas também das modalidades de distanciamento a apropriação das mesmas, tão relevantes, como foi dito, para pensar os processos de subjetivação.

Tendo em conta os nossos objetivos, cumpriria a técnica da entrevista compreensiva várias funções. Em primeiro lugar, no discurso produzido pelo entrevistado buscaríamos identificar e elencar os elementos – humanos e não-humanos, materiais e imateriais (p. ex.: regras, memórias ou aspirações) – presentes, cada um à sua maneira, nas situações artísticas. Assim, à entrevista caberia, por um lado, orientar as subsequentes observações diretas das situações. Por outro lado, caberia à entrevista revelar os contornos das situações e, por conseguinte, circunscrevê-las⁴⁴⁰. A primeira função da entrevista

⁴⁴⁰ Contornos esses que nem sempre são visíveis, na medida em que correspondem a espacialidades e temporalidades que podem transcender o espaço exíguo da sala de pintura e o seu horário, apenas sendo apreensíveis por via da linguagem.

seria, pois, *referencial*: o discurso apontaria para as situações artísticas, indicando os seus limites e os seres que as povoam.

A riqueza dos discursos proferidos, no entanto, não se reduz à sua capacidade de significar, representar e apontar para o exterior. Com efeito, a linguagem contém uma dimensão *autorreferencial* que não poderia ficar fora do nosso escopo. O tratamento dos discursos recolhidos junto dos entrevistados seria, pois, passível de uma leitura mais fina atenta ao emprego dos advérbios de lugar (abaixo-acima, ali-aqui, além-aquém, defronte-detrás, dentro-fora) e de tempo (agora, ontem-amanhã, ainda-já, antes-depois, nunca-sempre, cedo-tarde, entre outros) que permitiriam estudar, não já apenas os elementos relevantes e a sua caracterização, mas as ligações entre si, a sua ordenação em torno dos modos de espacialização e temporalização. E não só: o recurso a advérbios de modo (bem-mal, melhor-pior, rápido-devagar) ou de intensidade (muito-pouco, mais-menos, bastante, demais, tão) possibilitaria igualmente compreender as cargas afetivas dos elementos situados, as ordens de relevância em jogo, as saliências das situações. Assim, em segundo lugar, as entrevistas cumpririam o propósito de tornar acessíveis as formas de coordenação da ação e das sociabilidades nas situações artísticas nos seus diversos matizes.

Ora, estes desígnios veem-se reforçados e complementados porque, além de referencial e autorreferencial, o discurso vale enquanto *ação*: falar é, em si mesmo, agir (Wittgenstein, 2005). Esta dimensão *prática* da linguagem encaminha-nos a ver o discurso, não só como denunciador do modo de envolvimento dos entrevistados nas ações artísticas que constituem o objeto da conversa, mas também como ação por direito próprio, alvo de um envolvimento da parte do orador e que é inextricável das situações verbalizadas. A entrevista, em si mesma, consiste numa situação específica, que obedece a certas regras, explícitas e implícitas, dando lugar a uma sociabilidade concreta, que se desenrola num dado lugar e por uma certa duração. Mas o discurso, conduzido pelo entrevistador para as situações artísticas, enquanto prática ali situada, exerce um efeito naquilo que é narrado, pelo que a situação da entrevista e as situações que são objeto da entrevista não são duas realidades absolutamente separadas. Além de comunicáveis, elas afetam-se. Por isso, os discursos captados em sede de entrevista permitir-nos-iam entender a relação do entrevistado com o discurso, o seu envolvimento no mesmo enquanto ação. Esta dialética entre desligamento e ligamento que a entrevista instaura entre o seu desenrolar concreto e as situações que visa, longe de uma artificialidade, tantas vezes tida por ser uma sua insuficiência, conceder-nos-ia a possibilidade de compreender

as modalidades de distanciamento e apropriação, logo de subjetivação, dos artistas perante a sua prática artística.

Além disso, enquanto prática situada que é, o discurso não ocorre num vácuo: ele significa porque acompanhado de expressões corporais e posturais – tais como gestos, esgares e semblantes –, emocionais – momentos de comoção, choro ou riso, exaltação – e ainda de modulações da voz – na sua altura, volume, timbre, no limite o grito ou o silêncio (Breviglieri, 2017; Cefai, 2010). Com efeito, há ocasiões em que o prolongamento do discurso se torna impossível, em que as palavras são insuficientes ou espúrias para o testemunho que se pretende dar. Todas estas variáveis, todos estes momentos, seriam significativos para pensar o lugar da palavra na experiência artística, assim como os limites e as potencialidades do discurso na verbalização da experiência criativa. Também aqui o pensamento acerca da subjetivação sairia enriquecido: por um lado, as expressões emocionais revelam a carga afetiva e moral (a culpa, o orgulho, entre outros sentimentos, são indissociáveis da imputabilidade moral) das suas modalidades; por outro lado, na medida em que, como dissemos, a subjetividade resulta de um encurvamento da situação, do fincamento de um ponto de vista, o qual não pode deixar de comportar pontos cegos que, embora inatingíveis e indizíveis, são sua parte integrante.

O que é facto é que, no presente estudo, a entrevista não foi aplicada. Tal se deveu aos variados obstáculos à sua realização com que, progredindo da fase exploratória para a permanência no terreno, nos deparamos. No caso do EPL, a brevidade da nossa presença, cingida à duração da atividade de dança e a dificuldade em criar momentos isolados à margem da mesma (devido às apertadas regras de segurança e do sistema de visitas do EPL) não nos proporcionaram as condições de espaço e tempo para conduzir entrevistas. Além disso, a possibilidade única de as realizar na presença de um guarda prisional faz cair por terra os objetivos a que se propõe, impedindo o à-vontade requerido para o livre curso da conversa.

Já no caso do CASP, percebemos que as entrevistas não poderiam ir por diante por várias ordens de razão. Em primeiro lugar, e mais importante, pelas reações que obtivemos dos utentes face aos nossos convites para agendar as entrevistas. Não tanto por não quererem conversar, recusa que nunca se manifestou explicitamente, mas a abordagem inicial sem a qual a entrevista não tem lugar, i. e., o contacto com os entrevistados para marcar um local e uma hora para se conversar e expor o tema geral da conversa, neles gerou, segundo nos foi dado a constatar, ansiedade e receio. A explicação para tal passará, muito provavelmente, pela sua condição psiquiátrica, a qual, como

viemos a confirmar noutras situações, não raras vezes os faz conceber uma conspiração onde ela não existe, temendo haver intenções ocultas ou assédio da nossa parte para extrair informações melindrosas. Já Henckes e Marquis (2020) assinalaram a fraqueza das regras clássicas da entrevista e das expectativas depositadas no entrevistado quanto se tem pela frente indivíduos mentalmente perturbados, chamando a atenção para o seu eventual potencial prejudicial. Esta condição clínica, que deve ser respeitada, torna compreensível alguma aversão demonstrada perante a entrevista, mas talvez se lhe possa juntar a sua condição de clausura e fechamento na instituição, onde estão habituados a regular-se por horários relativamente rígidos e pelo envolvimento em atividades preestabelecidas. Neste contexto de elevada previsibilidade do curso dos seus dias, onde a necessidade de combinar e acordar um horário à parte das suas rotinas se prende predominantemente com a realização de consultas e atos médicos, robustece o entendimento da atitude revelada perante as nossas tentativas.

Em segundo lugar, fomos percebendo que as atividades artísticas, pelo menos ao nível discursivo, não eram um foco prioritário dos pintores. Mesmo em conversas informais, fora das atividades artísticas, raras foram as ocasiões em que os mesmos, por iniciativa própria, tenham trazido à liça a sua prática artística. Se esta acabava por aflorar, deveu-se, na vasta maioria das vezes, ao nosso esforço consciente e ativo em recentrar nela a conversação. Acrescente-se que, mesmo aí, a arte surgia como motivo passageiro, a conversa rapidamente se deslocando para outros assuntos e domínios, sobretudo atinentes ao dia-a-dia institucional. Ora, esta secundarização a que a pintura se mostrou votada nas conversas que fomos mantendo com os pintores não deve, porém, ser confundida com ser ela insignificante ou, em última análise, ser o nosso objeto de estudo acessório ou impertinente, mesmo para os próprios. Não é essa a nossa convicção. Pelo contrário, segundo os dados que fomos produzindo, dentro e fora das atividades artísticas, temos claro que o (des)interesse em conversar acerca da (sua) pintura e o interesse em pintar pertencem a níveis que, se bem que próximos e ligados, são distintos. Por um lado, pudemos ir compreendendo que esta inibição, ou dificuldade de verbalização, pertence à própria experiência artística. Ou seja, vimos nesse desinteresse um dado específico relativo à experiência criativa artística, muito mais do que uma prova da sua futilidade. Por outro lado, verificámos que as referências à arte nas conversas serviam certos propósitos, ou seja, que embora a conversa não se centrasse e evoluísse no domínio artístico, este permitia aos artistas desengatilhar para outras áreas. Depreendemos, pois, que a prática artística municiava os pintores de ferramentas para explorarem outros

assuntos. Nesse sentido, podemos explorar a hipótese, que se veio a revelar fecunda em alguns aspetos, de a esta secundarização dos motivos artísticos no plano conversacional corresponder uma prática artística fornecedora de um espaço de marginalidade e resistência no seio da qual, perante algumas dinâmicas uniformizadoras da instituição, os pintores achavam maneira de acomodar a sua singularidade. Neste quadro, considerámos despropositado procurar agendar entrevistas com o fito de conversar acerca de pintura: porque, desde logo, nos pareceu constituir uma violação da vontade dos pintores, mas também, paralelamente, uma violação do silêncio da própria prática artística (Pollak, 2014)⁴⁴¹.

Posto isto, de uma parte, por motivos de imperativo ético, trazendo para cima da mesa o cuidado em evitar introduzir disrupções no equilíbrio psicológico dos utentes e no regular funcionamento do quotidiano institucional, de outra, por motivos inerentes ao próprio objeto de estudo, que se veio a revelar pouco prosaico e relativamente reservado no plano da produção discursiva extra-actividades artísticas, acabámos por optar por abdicar das entrevistas.

Esta opção viabilizou-se pelo facto de termos alternativas com as quais pensamos ficar bem equipados para permanecer nos terrenos empíricos com os nossos objetivos intactos. De facto, pelos propósitos que atribuíamos à realização das entrevistas, pelas suas vantagens já aludidas, temos para nós que a linguagem e o discurso verbal são uma componente fulcral para a compreensão das situações artísticas e das modalidades de subjetivação nelas inscritas. Destarte, caindo a possibilidade de conduzir entrevistas, reforçámos o peso das conversas informais, dentro e fora das atividades artísticas.

São duas técnicas que, não obstante promoverem a produção discursiva, constituem, no entanto, procedimentos distintos. Cabe-nos, assumindo uma posição reflexiva, anotar essas diferenças, na medida em que as mesmas enformam os dados produzidos. Primeiro, contrariamente às entrevistas, que requerem um agendamento prévio e formal, as conversas informais surgem com maior espontaneidade. A formalidade de uma e a informalidade da outra não caracterizam tanto os conteúdos da

⁴⁴¹ Veja-se o texto de Genard (2011a), que foi fundamental para refrearmos a vontade de saber mais dos artistas a respeito das suas criações, na medida em que nos preveniu veementemente contra o desrespeito subjacente a uma postura demasiadamente “objetivante” (ou analítica) nas conversas comuns, as quais, com efeito, têm, ou devem ter, sempre presente um horizonte ético. Diga-se, ainda, que este desinteresse não se estendeu às conversas tidas durante as atividades. Aí, embora variando de pintor para pintor, a pintura assumia a centralidade com maior facilidade e naturalidade. De onde deduzimos, com base em dados produzidos via observação direta, que a posição da camada discursiva da experiência artística na pintura destes utentes se encontra intimamente ligada à prática, tendendo para o silêncio ou para a desfocagem na proporção do seu afastamento relativamente à atividade artística concreta.

conversa efetivamente entabulada como o processo de chegada à conversa e o contexto em que ela se desenrola. Podendo também, é evidente, ser procurada ativamente pelo pesquisador, as conversas informais podem emergir da vontade dos participantes. Desde logo, esta nuance deve ser tida em conta: se é sempre o pesquisador que procura a entrevista, já as conversas informais podem provir da iniciativa das populações estudadas, facto que não devemos descurar na hora de interpretar o que foi dito.

Segundo, enquanto as entrevistas são conduzidas num contexto preparado e minimamente previsível, já que o lugar, a hora, a duração aproximada, os temas são preestabelecidos, as conversas informais desenrolam-se, não num contexto à parte, mas no curso da própria vida dos interlocutores. Atravessamos, assim, um maior leque de contextos de conversa, que vão desde os mais previsíveis, quando fomos nós que, deliberada e ponderadamente, procurámos apanhar os participantes em determinadas situações que considerámos favoráveis para iniciar a interlocução, aos menos previsíveis, quando foram os participantes a procurar-nos por seu moto próprio e, muitas vezes, a surpreender-nos. Esta riqueza das conversas informais sensibiliza-nos para a gestão dos seus contextos, não só os contemplando na sua complexidade para a análise dos dados, como também os variando taticamente durante a nossa permanência nos terrenos.

Terceiro: se nas conversas informais se encontra presente uma assimetria arrimada no facto de um interlocutor estar a investigar e o outro, seu parceiro, estar no seu contexto natural da ação, nas entrevistas, a esta assimetria junta-se uma outra, referente ao facto de a condução da conversa estar, em última análise, a nosso cargo, o que não acontece nas primeiras. Mesmo quando a entrevista é aberta e tende a colocar o ónus do excursus da conversa no participante, ela tem por princípio a assimetria entrevistador-entrevistado. A entrevista dá, pois, lugar a uma conversa estruturada pelo par pergunta-resposta, diferentemente das conversas informais, cuja variedade de contextos enquadra os discursos produzidos em sociabilidades e modos conversacionais distintos.

Em quarto lugar, ao nível prático da pesquisa, a entrevista acarreta a gravação áudio e posterior transcrição. Significa isto que a conversa oralmente desencadeada culmina numa sua versão textual, se bem que podendo, e devendo, conter indicações não-verbais. Ora, nas conversas informais não existe gravação e a própria transcrição se revela impossível. Porque a mão que escreve dificilmente acompanha o ritmo da conversa, porque o ato de escrever durante a conversa impede que o pesquisador intervenha apropriadamente na mesma, o que impacta o interlocutor que sabe, porque vê, ser escrito o que está a dizer, então apenas nos foi possível retirar notas após o término da conversa.

Essas notas, relevando da memorização, nunca captarão exhaustivamente a riqueza verbal do discurso como o poderia fazer uma transcrição. Esta última serve, com efeito, de base para uma análise textual fina. As conversas informais, por seu turno, traduzem-se num conjunto de anotações de onde constam apenas as ideias principais que pontuaram a conversa e, no melhor dos cenários, a transcrição *ipsis verbis* de frases idiomáticas que fomos capazes de recordar. Em todo o caso, aquilo que se ganha com a riqueza, variedade e naturalidade contextual, com a informalidade, com a atenuação da assimetria, perde-se, é certo, em exaustividade e rigor na análise textual.

Além disso, enquanto da entrevista se espera que a conversa se possa desenrolar seguidamente do início ao fim, já as conversas informais são suscetíveis das mais diversas interrupções. No CASP, p. ex., dada a elevada densidade populacional residente nas suas instalações, dado boa parte dos utentes, pela vulnerabilidade cognitiva em que se encontram, ignorarem certas convenções de civilidade, aconteceu inúmeras vezes as conversas verem-se afetadas pela chegada de um terceiro. Se é verdade que nem sempre a conversa teve a oportunidade de ser ulteriormente retomada – ou porque os utentes se esqueceram do que estavam a falar, ou porque a pertinência do assunto da conversa caducou –, também o é que a conversa, por vezes, pôde ser recuperada, mas, mais ainda, que o facto da interrupção, e subsequente reação do nosso interlocutor, constituiu frequentemente um dado relevante para a análise. Momentos houve, ainda, em que o terceiro recém-aparecido se juntou à conversa, enriquecendo-a e conferindo-lhe interesse do ponto de vista da nossa pesquisa. Em suma, esta suscetibilidade ao exterior, característica das conversas informais, por contraste com o contexto blindado da entrevista, não apresentou somente desvantagens, mas também oportunidades que nos coube agarrar e explorar.

Onde as entrevistas consistem, sobretudo, numa análise do discurso, obra da transcrição da fala, as conversas informais voltam-se mais para uma análise conversacional (Binet, 2013), que o que perde na fineza e detalhe na análise do discurso, mesmo, de certo modo, englobando-o, ganha definitivamente na microanálise etnográfica de interações conversacionais. Acreditando poder colmatar pelas razões que mencionámos, decerto não sem ganhos e perdas, a queda das entrevistas com o reforço das conversas informais, decidimos não aplicar aquelas, não só aos pintores do CASP e aos bailarinos do EPL, como também aos restantes membros participantes das situações criativas. Até porque, no caso daqueles, tratando-se de populações institucionalizadas, a possibilidade de realizar entrevistas fora das instituições nos estava vedada. Ora, o

sucesso da abordagem seguida, assente na observação direta e nas conversas informais, dependeu da nossa capacidade para permanecer e integrar o quotidiano, o mesmo é dizer, de estabelecer relações de confiança e reciprocidade com os participantes.

Posto isto, intensificámos a prática da conversa informal. Mas não sem algumas cautelas⁴⁴². Desde logo, a interpretação dos dados obtidos pela via conversacional deve ter presente o local onde os diálogos decorreram: se dentro ou fora das sessões, se em lugares de passagem ou resguardados, barulhentos ou silenciosos. Depois, há que estar ciente de quem tomou a iniciativa de conversar, se o pesquisador ou o participante. Não é negligenciável, também, o facto de a conversa ser a dois, na presença de um terceiro (e se um seu par ou um funcionário), que pode intervir ou limitar-se a escutar, ou no seio de um grupo. Uma nota ainda para a dificuldade de articulação verbal, sobretudo no caso do CASP, revelada por alguns utentes: devemos ser sensíveis aos momentos em que o nosso interlocutor demonstra querer expressar algo que não consegue, auxiliando-o na medida do possível sem, apesar disso, lhe colocar palavras na boca. A este título, importante será lembrar que vários dos utentes, em virtude do seu diagnóstico, têm o senso de realidade afetado, confundindo, frequentemente, a realidade com aquilo que imaginam. O conjunto destas variáveis definidoras do curso da conversa são incontornáveis quando sobre os dados registados nos debruçamos.

Um dos procedimentos a que recorremos no âmbito das conversas informais foi o de convocar as obras de arte criadas. Porque estas se encontram, grosso modo, armazenadas no atelier de pintura, no caso do CASP, mas também porque os pintores revelaram mais queda para falar da sua prática durante a atividade, optámos por recorrer às obras como indutor das conversas durante as sessões. Tal como no EPL, embora de maneira distinta: apesar de não termos tido acesso aos participantes fora das sessões, mas também porque a obra final – ou os fragmentos da obra ensaiados – é evanescente, não se traduzindo num objeto transportável, isso não significa que não se a possa convocar como motivo de conversa. Com este procedimento, pensamos ter obtido vantagens várias. Em primeiro lugar e mais obviamente incitou o discurso sobre as atividades, situações, experiências artísticas, constituindo a obra uma âncora da conversa. Em segundo, estimulou que os participantes não só falassem acerca das suas pinturas ou papel na coreografia coletiva, mas também das obras de outros e do papel dos restantes membros, consentindo-nos a coleccionar as semelhanças e diferenças no discurso proferido quando

⁴⁴² Para uma reflexão apurada sobre os dilemas e paradoxos éticos inerentes ao entabulamento de conversas ordinárias, comuns, informais com os participantes dos estudos sociológicos, veja-se Genard (2011a).

se tratava de obra de autoria própria e alheia, captando os respetivos modos de imputabilidade, julgamento, qualificação e apreciação. Em terceiro lugar, pela proximidade da obra, promoveu-se junto do interlocutor um vai-e-vem tateante entre a palavra e a obra, o que se veio a revelar profícuo, não só para pensar o discurso *sobre* as obras, mas também, por um lado, para pensar como as obras fazem falar e, por outro, o modo como se coloca as próprias obras a “falar” e as suas maneiras de atuação (Hennion, 2005; Latour, 2012). Em quarto lugar, e na sequência dos anteriores, conduziu-nos a compreender a natureza do nexa autoral criativo, mas, analogamente, também o nexa da obra com o público, na medida em que estava ao dispor do pesquisador colocar-se na posição de recetor. Finalmente, em quinto, ofereceu-nos ainda a possibilidade de sinalizar os momentos em que a linguagem revelou ser lexicalmente insuficiente para captar modos de pensamento que se vieram a mostrar eminentemente pictóricos e corporais, i. e., a convocação das obras acabou por ser proveitosa, não apenas para perceber como elas são colocadas a falar e o que se diz em seu torno, mas também as maneiras como resistem e recalcitram perante o formato discursivo verbal (Latour, 2012).

A aplicação das diferentes técnicas de pesquisa, tal-qual foram elucidadas, traduziu-se numa organização do Diário de Campo portadora de algumas características que merecem especificação. Seguindo o modelo clássico, segmentámo-lo por dias, referindo, em cada situação que atravessámos, os atributos gerais do seu contexto (seres presentes, horário, local, técnica aplicada), estando cientes, porém, de que a divisão cronológica, podendo ser útil, é insuficiente por si só. Nesse sentido, tivemos o cuidado de, sempre que pertinente, fazer remissões entre as anotações de dias diferentes. Este constante exercício de cruzamento mútuo de dados de períodos do calendário distintos, subvertendo parcialmente a cronologia que habitualmente se acha inerente ao formato diarístico, deve-se ao facto de termos as situações e práticas artísticas como polo magnetizador do Diário, as quais não se coadunam perfeitamente com um fluxo temporal unidirecional e linear, mas muito mais com uma organização por estratos (Kristeva, 2005). Do Diário intentámos, pois, fazer uma plataforma o mais intertextual possível, onde se pudesse ler, não só o posterior à luz do anterior, mas também o anterior à luz do posterior.

Justamente por este motivo é que a apresentação dos dados no presente texto não segue o modelo cronológico, havendo a atenção de acrescentar informações produzidas antes ou depois dos episódios relatados sempre que delas resulte um ganho de inteligibilidade. Além disso, no que toca à apresentação dos dados produzidos no presente

texto, cumpre sublinhar que há certos excertos que não são transcritos *ipsis verbis* do Diário de Campo, tanto na sua versão manuscrita como na versão, mais trabalhada, digitada no computador. Assim, se pretendemos, p. ex. dar conta ao leitor da duração do processo artístico de um indivíduo em particular, reunimos e aglutinamos, para efeitos de apresentação ao leitor, anotações que no original vêm dispersas e fragmentadas (referindo, apesar de tudo, esses lapsos de tempo, sejam eles no mesmo dia ou com dias de intervalo), intercaladas, naturalmente, de registos de outras ocorrências e acontecimentos observados. Pensamos obter ganhos de inteligibilidade com este procedimento, mas, caso consideremos que algum desses outros acontecimentos tenha tido influência na leitura sociológica que ensaiamos, não deixamos de o indicar ao leitor. Da mesma maneira, decidimos, para efeitos de apresentação, cortar e reduzir algumas anotações originais, dando a ler as partes que consideramos enriquecerem a reflexão ensaiada e rasurando as que entendemos nada terem a acrescentar. Nessa seleção, garantimos, evidentemente, que o que é apresentado não se presta a uma leitura enviesada ou deturpada pelas partes que deixámos cair. Acontece ainda que não nos inibimos de ao longo do texto repetir, parcial ou completamente, algumas anotações, assim as consideremos passíveis de vários ângulos de interpretação e de suportar reflexões em torno de eixos de análise distintos.

Outra das precauções que respeitámos na elaboração das anotações diarísticas foi a de destringir com sinaléticas definidas aquilo que consistia em juízos de facto – descritivos das atividades – daquilo que são os julgamentos interpretativos, inevitavelmente à espreita, assinalando igualmente o seu grau de dubiedade. Esse procedimento permitiu-nos isolar, na medida do possível, as camadas interpretativas das descrições factuais das situações (Heinich, 2014a) e, com isso, remeter, tantas vezes quantas necessárias, as primeiras às segundas, mas também transportar aquelas, a título de hipóteses locais, para outras situações com a finalidade de as testar, conforme já afirmámos. Para o sucesso deste exercício foi fundamental completar o Diário com anotações reflexivas respeitantes às técnicas empregadas, avaliando o impacto do método naquilo que se observou e ouviu.

A redação do Diário foi realizada manualmente, não dispensando a sua transcrição o mais rapidamente possível para o computador, desejavelmente logo após a saída dos terrenos empíricos, i. e., ainda no mesmo dia em que foram produzidos. A vantagem de tal procedimento prende-se com a frescura da memória, que completa e retifica a descrição das situações relatadas e a transcrição dos discursos captados com informações

ainda vivas na recordação, mas também com o incentivo à reflexividade que o facto de revisitar os dados fora dos contextos da sua produção comporta, enriquecendo as interpretações. Isto, evidentemente, sem prejuízo de voltar aos dados com a maior frequência possível, sem o que a sua remissão cruzada ficaria comprometida. No subcapítulo seguinte, incidiremos, justamente, não já no modo de concretização prática das técnicas de pesquisa, mas sim nos procedimentos de análise e interpretação em redor do Diário de Campo.

3.4 Como analisar os dados?

A questão que se coloca perante a massa de dados produzida ao longo da nossa permanência nos terrenos empíricos é a de como analisá-la e interpretá-la, no caso do presente estudo através das observações, mais ou menos participantes, e das conversas informais. Se, na sequência aqui seguida na apresentação do capítulo, a interpretação dos dados surge depois da produção dos mesmos, tal se deve ao facto de a interpretação requerer a existência de dados já obtidos, e não por pensarmos que ela deve ser exercida somente após a saída dos terrenos. Com efeito, a interpretação dos dados acompanhou a produção dos mesmos, contribuindo para ajustar e afinar a nossa presença nos terrenos, bem como a aplicação das técnicas a que recorreremos. Mas uma reflexão a respeito da interpretação deve ainda atender aos modos como os dados provenientes da aplicação de técnicas diferentes podem ser combinados, sem perder de vista os objetivos de pesquisa estipulados. No nosso caso, soma-se ainda uma cautela acrescida com a possibilidade de conciliação dos dados obtidos em duas instituições e populações vincadamente diferenciadas, não obstante algumas similitudes gerais. Ao longo do texto já fomos subsidiando esta reflexão, no entanto, a fim de a completar, o subcapítulo que se inicia encarrega-se destas questões.

Os dados produzidos compõem-se de material escrito, adveniente dos registos no Diário de Campo, tanto oriundo das observações diretas como das conversas que pudemos ir entabulando com os indivíduos, mas também de documentação disponibilizada pelas instituições (regulamentos, diretivas, comunicados) e pelo projeto CEC (os já citados testemunhos dos bailarinos e dos membros da equipa profissional constantes do *website*). No que concerne ao material escrito, há que estabelecer uma diferença entre os dados produzidos através da condução de conversas daqueles que decorreram da observação das atividades e das situações. Começemos pelos primeiros.

Uma das abordagens mais recorrentes no estudo dos discursos é a análise de conteúdo. Partindo de uma grelha teórica sustentada, composta por dimensões e componentes de análise, bem como indicadores de observação, ela postula um tratamento do discurso estritamente voltado para aquilo *de que fala* o discurso (o seu conteúdo), negligenciando, é nossa convicção, a sua indexicalidade à situação (Garfinkel, 1991), tanto quanto a sua dimensão não-representacional, já que, não podendo deixar de se centrar naquilo que é dito, deixa escapar os não-ditos, as dificuldades inerentes a certos dizeres que não logram atingir a articulação linguística, os atributos discursivos extra-semânticos e extra-referenciais. Não afirmamos que a análise de conteúdo perde totalmente de vista os não-ditos, mas simplesmente que ela os lê à luz daquilo que teoricamente seria de esperar que tivesse sido dito e não foi, em vez de pensar o discurso enquanto ação prática. Os conteúdos pertinentes do discurso são selecionados com recurso a uma grelha de análise, pese embora a possibilidade de a mesma ser revista, caso os dados recolhidos assim o justifiquem. Interpretando através de categorias temáticas por definição de amplo escopo, a análise de conteúdo, além de secundarizar a dimensão não-linguística da linguagem verbal, acaba correndo o risco de subsumir a pluralidade a um padrão esperado, subtraindo a continuidade entre as várias dimensões presentes nas atividades criativas. Além disso, trata-se de um procedimento que tende a perder de vista o fluxo temporal, na medida em que se volta para a dissecação temática dos discursos. Na melhor das hipóteses, é capaz de apreender a temporalidade da intriga narrativa construída pelos locutores, nada dizendo sobre a experiência dessa mesma temporalidade. Evidentemente que a rejeição da análise de conteúdo como modelo sistemático de apreciação dos discursos não nos impede de identificar temas e eixos matriciais. O que está em causa é a recusa de ler os discursos sob a estrita e exclusiva lente desses mesmos temas.

Também a análise crítica do discurso, outros dos modelos disponíveis, nos parece inviável, tendo em conta os objetivos que nos propomos atingir, por duas razões principais, ambas ligadas à aceção de normatividade⁴⁴³. A primeira delas diz respeito ao facto de, como suprarreferido, intentarmos rastrear a pluralidade de esferas normativas conforme o curso da ação situado (Boltanski & Thévenot, 1991; Walzer, 1999). O que implica a necessidade de evitar dois procedimentos que acabariam inevitavelmente por reduzir essa pluralidade: o de ler os diversos discursos produzidos segundo a ordem normativa que nos pareça dominante na situação (no caso do CASP, p. ex., o discurso

⁴⁴³ Para uma comparação das orientações metodológicas pragmáticas e críticas, leia-se Rosiek (2013).

devedor do modelo biomédico), em primeiro lugar e, em segundo, o de sermos nós a impor de fora uma ordem normativa em função da qual compreenderíamos os discursos. A segunda razão, intimamente associada à primeira, prende-se com o estatuto conferido às ordens normativas pela análise crítica do discurso. Se, de facto, essa análise supõe que os atores agem em função de uma estrutura normativa oculta e subterrânea que desconhecem, reproduzindo-a, então haveria que procurá-la a montante da situação, não sendo os discursos mais do que uma instância de verificação daquilo que já conheceríamos. Contrariamente, do nosso ponto de vista – o pragmático –, as ordens normativas, além de plurais, são observáveis somente na medida daquilo que os atores fazem e dizem, os quais, tendo-as em conta para os ajustes na coordenação do curso da ação, não são ignorantes relativamente àquelas ordens (Frega, 2015). No lugar da constante suspeita relativamente ao que está por trás do dito, preferimos observar em situação o encontro e as trocas entre diferentes normatividades, vendo nos não-ditos (e nos ditos, naturalmente), não a ignorância garantidora da reprodução de estruturas ocultas, mas arranjos situacionais e conjuntos face a problemas concretos.

Também a abordagem fenomenológica interpretativa, pelo menos nas suas versões mais clássicas e intelectualistas, nos parece insuficiente para o presente estudo. Vendo no discurso um fenómeno eminentemente intencional, acaba por reduzi-lo a uma tradução subjetiva e individual do vivido. Nesta ótica, o discurso prende-se estritamente com o sentido que os atores atribuem às coisas e ao que experienciam, o que, como temos vindo a defender, é apenas uma das dimensões da experiência e que, para mais, é indissociável das restantes. Remetendo a compreensão do discurso para a vivência do locutor, ela incorre numa forma de subjetivismo, pressupondo a individualidade dos atores e a sua competência de conferir significados conscientemente. Mesmo admitindo que os significados resultam de um processo intencional, estando por consequência estreitamente ligados aos objetos visados, esta abordagem falha em captar a atividade dos objetos e o arranjo material das situações, assim como a dimensão de passibilidade inerente à experiência, a qual é parte integrante da geração de sentido. O discurso, captado a esta luz, não pode então deixar de ser entendido como uma expressão consciente e individual.

Distanciamo-nos, não sem colher ensinamentos, das abordagens mencionadas, uma porque dessensibiliza a análise à surpresa e singularidade, codificando temas que pressupõe ou busca, em todo o caso limitando-se à função referencial e representacional do discurso, uma outra porque vê neste um documento regido pela atuação de forças

desconhecidas dos atores, desposando uma lógica estritamente agonística e cingindo-se à dimensão normativa, outra ainda porque toma o discurso como uma manifestação de uma faculdade individual, subjetivando a dimensão hermenêutica. Os modos de coordenação da ação são configurados coletivamente, ultrapassando – embora acomodando-os – os conteúdos individuais. Ademais, esses modos de engajamento, dando corpo qualitativamente às situações, não remetem unicamente para a esfera do significado: cientes das cautelas pragmáticas contra os modos dualistas de pensar, cientes ainda da sua visão continuista da matéria e do pensamento, segue-se que os indivíduos inextricavelmente se engajam sensível e cognitivamente (Quéré, 2013, 2017b, 2020b), em graus variáveis, antes de poder representar reflexivamente o que experienciam, e que o sentido produzido depende tanto da significação como das esferas sensível e normativa.

Dito isto, sentimos ser nosso dever expor a nossa proposta. Aprender a linguagem de um prisma comunicacional e conversacional (Sacks, 1984), mais do que epistemológico, que é afinal uma sua função derivada, é nela ver uma prática situada e coletiva, e não um fenómeno do foro privado de um sujeito contemplador do mundo (Wittgenstein, 2005). Repare-se que, se é verdade que a comunicação depende de um grau mínimo de partilha de uma linguagem comum, não é menos verdade que essa partilha depende não apenas dos aspetos semânticos e sintático-gramaticais, mas também de uma ordem sensível suficientemente estabelecida, um senso de realidade comum, um ambiente minimamente equipado. Mas a comunicação depende também das expectativas dirigidas ao interlocutor, i. e., da capacidade de os atores se colocarem no lugar do outro com quem comunicam, de se saberem alvos de uma potencial resposta, logo implicando uma dimensão normativa (Mead, 2015).

Ora, reenviando o discurso para as situações concretas, não só as que ele visa como as da própria enunciação – que podem ou não coincidir –, a nossa proposta não constitui um método propriamente dito, mas algumas indicações gerais. Postulando que a significação é apenas uma das funções da linguagem verbal, a mais acessível e óbvia, move-nos a intenção de pensá-la na companhia das suas funções não-significantes (Rosiek & Heffernan, 2014). Significa isto que sugerimos pensar a linguagem também a partir das “ruínas da representação” (MacLure, 2011). A ideia capital do termo é a de que o poder representacional da linguagem encontra na sua própria instância – no discurso verbal – momentos críticos onde a função-significante se mostra insuficiente, embatendo de frente contra a sua própria impossibilidade. Não faz parte do nosso programa, portanto,

a ideia de abandonar a dimensão representacional, tanto da linguagem verbal como de outros conjuntos semióticos, mas antes a de os estudar na sua complexidade.

Neste sentido, parece-nos fundamental concentrar a atenção nos momentos em que a função-significante da linguagem verbal encontra resistências de natureza diversa, seja porque colide com a irreducibilidade da ordem sensível, corporal e prática, nem sempre restaurável no discurso, seja porque esbarra na incompreensão do interlocutor, sejamos nós, um seu par ou um responsável institucional. Estes momentos serão identificados justamente quando o discurso, nem sendo *já apenas* ruído emitido pelo corpo nem *ainda* palavra formada, entra num impasse de difícil solução. São momentos intermédios, nem já pura matéria, nem ainda signo abstrato e comunicável: momentos em que se dá, ou não, o desprendimento do signo relativamente aos ruídos do corpo (mas levando-o consigo), ou em que o corpo se fecha numa caixa preta impenetrável (arrastando, também aí, as dimensões significantes da linguagem), resistindo a qualquer tentativa de interpretação. Incidindo, nem no discurso em sentido estrito, nem propriamente no exterior ao discurso, mas sim no fora *do* discurso (Blanchot, 2011), pertencente ao discurso bem como à situação de que releva, torna-se possível aceder aos momentos em que ele abre para as dimensões fenomenológica e moral-normativa, em consonância com a hermenêutica, dando a ver os traços essenciais da configuração dos modos de engajamento.

A linguagem tem, portanto, um substrato sensível e corporal (Johnson, 1995), já que é, antes de tudo, um sopro. Assim sendo, ela encaminha-nos a pensar o modo pelo qual os atores se envolvem nas ações e habitam as situações. Mas a linguagem também comporta um substrato emocional e afetivo (Cefai, 2010), podendo depreender-se da formulação discursiva sentimentos tão básicos como os de conforto-desconforto, agradável-desagradável, prazer-dor, atração-repulsão, ou outros que nos remetem para o caráter corporal e situado do discurso enquanto prática (Quéré, 1991, 1996). Cumpre, assim sendo, prestar atenção ao “nível fenomenal da voz” (Breviglieri, 2017), uma das vias pelas quais o corpo se faz presente durante a prática discursiva. A voz repousa, antes de mais, na sua materialidade vibratória, composta por variáveis sonoras tais como a altura, o volume, o timbre ou a intensidade. Mas não basta ter cordas vocais para ter uma voz. Ter uma voz não corresponde a todo e qualquer ruído sonoro produzido pelo aparelho vocal. A voz torna-se voz, singularizando-se, pela conjugação e sintonização destas variáveis, é certo, mas igualmente porque tende para a comunicação com o outro. Assim, no limiar entre a linguagem e o aparelho vocal, irrompem hesitações, tremuras, embargos,

gaguejos, gritos, ritmos, tonalidades, entoações, acentos, silêncios – toda uma miríade de índices pertencentes à voz na sua dupla face comunicacional e material e cuja análise possibilita compreender as condições sensíveis e corporais do discurso e a dimensão fenomenológica do engajamento (Cefai, 2010; Stavo-Debauge, 2021). Mas, porque a voz não é o único meio de o corpo se fazer presente no ato de fala, porque o locutor é um corpo inteiro, concorre ainda para esta compreensão a sua postura e gestualidade. Na vasta maioria das situações do quotidiano, concretamente naquelas que estudamos, o destinatário da voz não a recebe às cegas nem remotamente. Pelo contrário, a voz chega-nos, e só assim é situacionalmente percebida, enquadrada por uma presença corporal, pelo que nos cabe cuidar da qualidade dessa presença: se relaxada ou tensa, distendida ou contraída, pesada ou ligeira, móvel ou inerte.

Esta atenção analítica particularmente dedicada aos momentos em que a função significante do discurso encontra os seus limites, os quais simultaneamente constituem o seu substrato sensível e corporal, tem ainda a vantagem de facilitar o acesso aos modos de atuação daquilo que resiste à verbalização e que é parte indissociável da situação artística: o próprio corpo, os objetos materiais, as imagens pintadas, os movimentos dançados.

Além de abrir para a dimensão fenomenológica, o discurso também abre para a dimensão normativa dos engajamentos, facto que a análise não deverá ignorar. Permanecendo no nível do fora *do* discurso, podemos igualmente pensar os matizes com que aquele que fala se envolve com o discurso que profere, relação até certo ponto escamoteada pela dimensão referencial, que aponta, não tanto para o *seu* fora, mas simplesmente para fora. Assim, pode ser esse vínculo entre enunciado e enunciador mais comprometido ou descomprometido, e respeitar os mais díspares princípios de compromisso. Com efeito, o nível de compromisso relativamente ao que é dito é variável em termos de grau e natureza, conforme releve, p. ex., de uma obrigação à verdade, de uma injunção de justiça, de uma necessidade expressiva interior, entre outras hipóteses. Esse vínculo plasma-se, não apenas na postura corporal e nas vicissitudes da voz, como também no carácter autorreferencial da linguagem. No discurso é possível aos atores falarem *sobre* o que falam, comentarem o que dizem, i. e., posicionarem-se relativamente ao que enunciam, dobrarem a linguagem sobre si própria e desposarem uma metalinguagem. Esses elementos textuais constituem, portanto, indicadores nevrálgicos para aceder ao fenómeno da imputabilidade, o qual é eminentemente moral-normativo. Esta faculdade que a linguagem tem de se visar a si própria dá lugar a diversas “gramáticas

de responsabilidade” (Genard, 1999) no seio das quais os atores qualificam as suas próprias ações e as dos outros, explicando-as e justificando-as. Cabe-nos, enquanto pesquisadores, detetar e desvelar estes “vocabulários de motivos” (e de responsabilização) (Mills, 1940) capazes de nos colocar no âmbito da fronteira entre as dimensões hermenêutica e normativa.

Mas o modo através do qual o discurso abre para o normativo é ainda acessível de um outro modo. Dissemos que o substrato emocional do discurso remete para as suas condições sensíveis e corporais, mas, como já sabemos, as emoções não são um fenómeno estritamente da ordem sensível (Livet, 2016; Livet & Thévenot, 1997). Note-se o seguinte rol de sentimentos: vergonha, orgulho, culpa, admiração, alívio, brio, confiança, gratidão, honra, pudor, segurança, vaidade, decepção, embaraço, humilhação, indignação, tolerância, justiça, injustiça, remorso. Fica bem claro que as emoções não são respostas automáticas do corpo, implicando, além do sensível, uma componente cognitiva, que pode ser mais ou menos acentuada. Por conseguinte, as emoções detêm uma dimensão irredutivelmente normativa, prendendo-se às expectativas dirigidas a si mesmo e aos outros, bem como à capacidade de os indivíduos se colocarem no lugar dos outros.

Tudo quanto foi dito também se aplica à análise das conversas observadas no desenrolar das situações por nós observadas, e não só às conversas entabuladas connosco ou por nós. Contudo, as observações dotadas de um menor grau de participação permitem-nos produzir dados de outra natureza. Se, nas conversas, se impunha estar ciente da situação de enunciação ao mesmo tempo que da situação visada pelo enunciado, os dados resultantes da observação enfocam apenas a situação observada. Da mesma maneira que o discurso constitui um umbral para pensar as dimensões fenomenológica e normativa do engajamento dos artistas, também a observação do desenrolar das atividades, do modo de estar corporalmente envolvido nas situações, é um portal para aceder às dimensões hermenêutica e normativa. Por ora, é na análise desses dados, também eles escritos, que incidiremos.

Na sequência do que dissemos a respeito das emoções, elas são captáveis, não só a partir do discurso, como também da observação. As emoções são irremediavelmente situadas e incarnadas (Scarry, 1987), pelo que se dão a ver, pelo menos em algumas ocasiões, na corporalidade dos atores. Se procuramos aceder-lhes a partir do sentido do que a seu respeito é dito e do modo como é dito (ou não dito), também a forma como elas são vividas *in locu* nos falam acerca do seu sentido. As emoções devem, pois, também ser levadas em linha de conta ao nível das práticas concretas observadas. O seu sentido

não apenas remete para a articulação verbal, encontrando-se igualmente inscrito nas sequências da ação situada. Cabe-nos estar atentos, então, às corporalidades, gestualidades e expressões faciais manifestadas pelos artistas, não no abstrato, mas face às circunstâncias com que se deparam no curso das suas atividades criativas. É aí, nessa relação imanente que as emoções estabelecem com a situações, que o seu sentido vem à tona. Como corolário, há que envidar esforços para ler os gestos e as expressões faciais a partir do limiar em que eles/as acedem à significação, i. e., à dimensão hermenêutica.

Dada a dificuldade de aceder às referências destas linguagens, semblantes e esgares, posturas e gestos devem ser interpretados através dos efeitos que geram nas situações concretas em que surgem. Subscrevendo o preceito pragmatista de que as coisas se definem pelo conjunto de efeitos que produzem (Peirce, 1905), o caminho para a significação dos gestos e expressões faciais somente se nos torna transparente através dos efeitos que imprimem no curso da ação. O que faz sentido, dado o seu carácter comunicativo. As linguagens não-verbais, tal como as verbais, aliás, definem-se pelas respostas que desencadeiam. Serão estas respostas que constituirão o material de análise e interpretação das gestualidades e das expressões faciais. Definindo as várias linguagens segundo um modelo conversacional, ou seja, tendo por base a reciprocidade que elas instauram, a gestualidade e as expressões corporais também contribuem para estudar a dimensão normativa das formas. Apelando ao outro, as linguagens formam sociabilidades no quadro das quais é possível comunicar porque os atores se deslocam para o lugar do interlocutor e preveem as potenciais respostas e reações, assim adequando a sua conduta.

Mas os efeitos espoletados por estas linguagens corporais e artísticas não se aferem exclusivamente pela responsividade do outro. Também o meio ambiente é responsivo face às gestualidades, posturas e emoções (Ingold, 2000). De resto, o simples facto de haver gesto já requer a existência de um ambiente devidamente equipado (Thévenot, 2002). Noutras palavras, implica uma situação, de onde advém justamente a carga semiótica do gesto. Tal como, por outro lado, também o ambiente se torna situação apenas na existência de um grau, mesmo que mínimo, de inteligibilidade, sem o qual não há ação nem significado. Assim, cumpre-nos compreender as gestualidades e o rosto no quadro das relações que os artistas estabelecem com os materiais e objetos artísticos, com as suas obras, com o seu próprio corpo, no caso da dança. Como é que, devemos perguntar-nos, esses equipamentos do meio ambiente respondem à postura dos artistas, aos seus movimentos corporais, às suas incursões? E, por seu turno, como responde o corpo à resistência desses mesmo materiais, como deles se apropria, como os agencia,

como com eles faz corpo para poder realizar as atividades que se propõe? Assim, a presença corporal em todo o seu volume e espessura é lida tendo em conta as capacidades e incapacidades que os equipamentos situacionais promovem, conduzindo-nos a pensar as modalidades práticas de subjetivação.

Após este excuroso acerca dos modos como analisamos e interpretamos os dados produzidos no âmbito da pesquisa, devemos explicitar, mesmo que já tenha sido dado a entender, como pretendemos combinar os dados provenientes das várias técnicas de método. Ora, visto que as três dimensões fenomenológica, hermenêutica e normativa são indissociáveis e constituem um todo orgânico, mais do que dividir os dados em função das mesmas, procurámos lê-los com todas elas em mente.

Para tal, mais do que incidir isoladamente em cada uma das dimensões para posteriormente somá-las mecânica e externamente, preferimos focar os interstícios entre elas, tomando-os como oportunidades para escrutinar a formação e desenvolvimento dos engajamentos na coordenação da ação situada. Privilegiando os dados onde cada uma das dimensões encontra os seus limites, apontando para as restantes e clamando por elas, pudemos centrar-nos nas suas juntas e disjunções, enfatizando os seus limiães e as suas passagens, mas também os seus nós de cristalização. De facto, a eficácia da coordenação da ação depende da conjugação, sem unificação total, das suas três dimensões. Em termos práticos, esta opção traduziu-se em pensar a partir de o que resiste: de o que resiste à ordem sensível e apela ao sentido e à moral, de o que resiste ao sentido e apela ao sensível e normativo, de o que resiste ao normativo e apela ao sensível e ao sentido. Noutros termos, a partir dos dados retirados das conversas informais, logo discursivos, zelámos pela compreensão de o que resiste e ultrapassa a linguagem, já nos dados obtidos por via das observações estivemos atentos aos momentos em que o corpo, relacionando-se com os outros e com o meio ambiente, se abre à esfera semiótica e à reciprocidade das mutualidades e sociabilidades. A conciliação, portanto, resultou fluída e orgânica, visto que, em vez de adotarmos uma lógica analítica somatória e de acrescento, sublinhámos o carácter holístico da experiência, procurando aceder-lhes por diversos caminhos e pelas suas várias dimensões, completando-as.

Outra das questões com que, perante os dados produzidos, nos deparámos é a da generalização. Noutras palavras, há que refletir a respeito dos modos mais propícios de atender aos objetivos de pesquisa inicialmente definidos a partir das descrições registadas em sede de Diário de Campo. Se, como identificámos, assumimos uma abordagem abductiva, que faz comunicar o particular e o geral, devemos estabelecer os critérios e as

vias através dos quais o fazemos. Para isso, devemos lembrar que a abordagem seguida encara os dados de forma eminentemente qualitativa e situada. Assim sendo, dando espaço ao surgimento do singular, do diferente, do imprevisto, do acaso, o nosso desiderato passa mais por identificar e compor as linhas de força da experiência artística do que propriamente explicá-la com recurso a variáveis que lhe sejam externas. A abordagem que perfilhamos procura, antes de mais, compreender, mais do que explicar. Por isso, mais do que isolar causalidades, cujo nexos poderá ser mais ou menos mecanicista, fazemos por rastrear o esqueleto experiencial a partir dos modos e dos formatos de coordenação do curso da ação dos artistas.

Da mesma maneira que não se pretende explicar, até porque na experiência criativa há muito que surge como inexplicável para os próprios indivíduos nela envolvidos e que, como tal, deve ser, segundo entendemos, tomado na sua inexplicabilidade, também não pretendemos elaborar uma representação – em sentido estrito – daquela. Mais do que criar uma representação genérica daquilo que sucede concretamente de cada uma das vezes, i. e., constituir uma representação geral o bastante para albergar as várias situações específicas, é nossa intenção acompanhar os traços com que a experiência se cose, umas vezes esbarrando na impossibilidade de se generalizar, outras generalizando-se, mas com recurso a meios convocados pelos próprios atores, mais do que por nós. É fundamental, à luz da abordagem que adotamos, perceber que a generalização não é um procedimento do nosso estrito domínio. Pelo contrário, são os próprios indivíduos que generalizam a fim de se situarem (Latour, 2012), de se abrirem ao outro, de comunicarem, de cooperarem, até de conflituarem, pelo que nos cabe rastrear esses modos de ascensão em generalidade.

A este respeito, é de salientar, aliás, que para aspirar à construção de um modelo representativo os nossos instrumentos e amostra são manifestamente insuficientes. Por um lado, a amostra não é suficientemente volumosa, por outro, o nosso enfoque interpretativo privilegia o estudo da experiência a partir das suas variações, mutações e nuances, mais do que pelas suas regularidades e permanências. Generalizar, segundo o entendemos, é antes de mais um etnométodo. Já nós, abduktivamente orientados, seguimos a aplicação desses etnométodos generalizantes, evitando impor *a priori* generalizações a partir do nosso ponto de vista teórico. Mais do que extrapolar, cabe-nos, através das ferramentas de que lançamos mão, da reflexividade que lhes é inerente, da posição assumida enquanto pesquisadores, completar o mais possível os pontos de vista pertencentes às situações estudadas.

O que não invalida, como certamente sinaliza Cefai (2013b), que a etnografia ponha em causa a possibilidade de fazer generalizações, salvaguardando as devidas cautelas. Ao invés, o que ela questiona é uma aceção de teoria como sistema fechado de generalizações. Ou, conforme escreve Quéré (2004), trata-se de generalizar “salvando os fenómenos” ou, noutros termos, não negligenciar as aparências, o substrato sensível das situações, mas também, por outro lado, representá-la respeitando a sua fisionomia concreta. O procedimento indispensável da generalização respeitou, no entanto, duas cautelas maiores. Uma primeira prende-se com o cruzamento dos dados: cumpriu-se manter presente o conjunto completo dos dados na prática da generalização, cruzando-os, confrontando-os, comparando-os (num sentido lato, diverso do método comparativista). Assim, a generalização teve por condição a indagação escrupulosa de dados que a pudessem comprometerem. A segunda cautela consiste na realização de testes empíricos: sempre que possível, prestámos, nas situações observadas e nas conversas entabuladas, uma atenção redobrada aos aspetos que estavam na base das generalizações que tínhamos em mente. Essa atenção, repare-se, implicou, por vezes, a realização de pequenas testagens, com vista à obtenção de evidências ou provas o mais robustas possíveis.

Posto isto, mais do que verificar proposições teóricas extraídas da bibliografia ou construí-las a partir dos dados, enfatizamos como os indivíduos dão conta da sua experiência perante outros. É por isso que é possível conjugar num mesmo estudo duas instituições tão díspares como uma prisão e um centro de apoio social e psiquiátrico. É que ambas as instituições, com as atividades artísticas que desenvolvem, complementam a compreensão da experiência criativa, sendo esta o pomo da sua coerência analítica sociológica. Se para representar ou explicar seria necessário uniformizar a amostra, adotando critérios que salvaguardassem a sua homogeneidade, ou então controlar a variedade da mesma a partir de uma seleção por quotas, já na abordagem que seguimos, sem ambições de representatividade, bastará assumir a diferença *qua* diferença e esperar com isso enriquecer a compreensão do nosso objeto de estudo. Além disso, a diferença de contextos não é necessariamente uma dificuldade: ela pode ser, ao invés, uma potencialidade, na medida em que abre o leque da compreensão e permite ler as situações através da lente de outras, as quais, sendo-lhes familiares, são inevitavelmente distintas. Assim, tendo o cuidado de caracterizar as respetivas populações e de especificar os contextos, pensamos poder conciliar as duas instituições sem com isso desvirtuar o estudo.

3.5 Dificuldades, limitações e potencialidades de método

Antes de concluir, impõe-se indicar as dificuldades, as limitações e as potencialidades do método adotado na pesquisa. Qualquer método – e respetiva implementação – tem inerente limitações que decorrem do facto de ele estabelecer vias de acesso às situações estudadas insanavelmente parciais. Daí, justamente, a necessidade de uma reflexão metodológica, responsável por reconhecer e assinalar as insuficiências do método. Mas não só os métodos são limitados, como também comportam dificuldades na sua implementação prática. Ao longo do texto fomos dando conta de algumas limitações e dificuldades a que tivemos de fazer frente. Gostaríamos, por ora, de sistematizá-las sucintamente, na esperança de que este esforço possa, se não minimizar as carências do nosso excuro, pelo menos deixá-las claras, incentivando o surgimento de novos estudos que lhes possam pôr cobro.

Afirmámos que as dificuldades com que nos fomos deparando na aplicação das técnicas de método seleccionadas devem, para efeitos de análise, converter-se positivamente em dados, na medida em que nos dizem algo acerca do objeto de estudo que pretendemos compreender. Este modo de proceder, assimilador das dificuldades, positivando-as, não anula, porém, o facto de elas efetivamente dificultarem a produção de dados em função dos objetivos de pesquisa.

Pelas razões que enunciámos, tivemos de deixar cair a técnica da entrevista. Nesse sentido, as conversas decorreram nos contextos da vida quotidiana, com tudo o que lhes está associado. Desde logo, as constantes interrupções. Mas também a impossibilidade de gravação e transcrição. Esta dificuldade prática limita a apreciação dos discursos, já que, por um lado, o preenchimento do Diário de Campo passa a depender exclusivamente da memória, perdendo-se em exaustividade e fidedignidade quanto ao efetivamente proferido e, por outro lado, as conversas resultam cortadas, bloqueadas, desviadas, o que, além de tornar o exercício de memorização mais difícil, impede o desenvolvimento maturado e sustentado de alguns assuntos. Na impossibilidade de captar exaustivamente as conversas entabuladas, faz-se particularmente custoso avaliar a dimensão autorreferencial do discurso, a qual acarreta uma análise ao pé da letra, minuciosa e atenta à literalidade dos enunciados, ao uso de pronomes e advérbios. Tendo-nos sido possível, por estarmos predispostos a tal, captar este nível do discurso, registando algumas expressões *ipsis verbis*, não há como não reconhecer que amiúde ele nos escapou. Da mesma forma, se podemos declarar-nos gratos por algumas intromissões nas conversas,

responsáveis por digressões profícuas nos discursos e por gerar reações nos interlocutores de interesse inquestionável, também devemos admitir que conversas promissoras houve que não mais foi possível retomar e restaurar o fio condutor.

Outra das limitações do presente estudo prende-se com as interrupções que o mesmo teve de sofrer dado o contexto pandémico. Para além das paragens devido às medidas governamentais de restrição das atividades públicas e conviviais, tanto mais duradoras tratando-se de dois locais considerados – pelo seu fechamento, bem entendido – de alto risco, acresceram várias interrupções devido ao nosso isolamento profilático e por doença. Neste sentido, vimo-nos sucessivas vezes confrontados com a necessidade de recuperar laços com os participantes que anteriormente já se encontravam consolidados. Aconteceu, inclusive, sobretudo no CASP, que por vezes tais laços sofreram danos irreparáveis, não sendo possível atingir os níveis de confiança e reciprocidade outrora verificados. Tal dever-se-á, com forte probabilidade, ao desconhecimento e incompreensão da parte de muitos dos seus residentes a respeito da natureza do contexto pandémico e das justificações subjacentes às restrições que recaíram sobre as pessoas que com eles trabalham. Em todo o caso, mesmo quando nos foi possível reconstruir as sociabilidades segundo os termos em que elas anteriormente vigoravam, não deixámos de precisar de investir tempo da pesquisa nessa restauração, somando-se ao tempo já perdido por impossibilidade de aceder aos terrenos.

Há ainda a referir, no âmbito das dificuldades e limitações, a questão da acessibilidade aos terrenos. Como avançámos, o nosso acesso ao EPL esteve condicionado ao período das sessões de dança, pelo que o nosso conhecimento a respeito da vida quotidiana institucional não decorreu da nossa observação *in loco*, mas de relatos escutados e de pesquisa documental e bibliográfica. Neste contexto, não nos foi possível aceder aos modos através dos quais as capacidades adquiridas na e pela prática artística se alargaram, ou não, a outras situações que a população reclusa vivencia na sua vida de todos os dias, facto que, não inviabilizando, não pode deixar de limitar a avaliação que nos propomos realizar acerca das modalidades de subjetivação. Se pensamos que não inviabiliza é porque essas capacidades se dão a ver também no decurso das atividades artísticas, mas ainda porque elas não têm necessariamente de se transpor sob a forma de uma alteração comportamental segundo o modelo de aferição terapêutico ou clínico, podendo localizar-se ao nível das transformações de mundividências, de sensibilidade, de pensamento ou de afetividade. Sem embargo, seria inegavelmente enriquecedor poder expandir a observação a mais cenas do mundo prisional.

A ponderação do grau de severidade e da natureza das vulnerabilidades das populações estudadas é outro dos pontos a mencionar. Lembremos que na interpretação dos discursos zelámos pelas suas incoerências, paradoxos, contradições, mas também pelos silêncios, as interdições, os limites para além dos quais a linguagem verbal não logrou atingir êxito. Ora, sem secundarizar a riqueza heurística destes momentos, seria ingénuo julgar que boa parte deles não advém, sobretudo no caso do CASP, dos quadros de diagnóstico psiquiátrico dos indivíduos. Dada a nosso impreparação do ponto de vista médico, nem sempre foi simples – ou possível – identificar quais desses momentos se deveram a incapacidades cognitivas clinicamente explicáveis. Para esse efeito, cuidámos de nos aconselhar junto de pessoal médico e de ler alguma literatura clínica, não colmatando satisfatoriamente, como é compreensível, a nossa impreparação. No entanto, consideramos que as leituras médica e sociológica não se invalidam, havendo lugar para um enriquecimento mútuo. Até porque uma das preocupações que nos acompanhou durante a pesquisa foi, precisamente, a de não aderir ao modelo explicativo biomédico (Barbot & Dodier, 2002; Moser, 2011), que é apenas um, e como tal importante, de entre outros vigentes na coordenação da ação situada. A ponderação da explicação médica na análise dos discursos, mormente dos momentos citados, revelou-se complexa⁴⁴⁴.

Às dificuldades e limitações já apresentadas, acrescentemos uma outra: a já mencionada – a respeito da importância dos vídeos – pobreza lexical para descrever as dimensões sensoriais, estéticas, qualitativas e rítmicas das situações. Os cheiros, rugosidades, tonalidades cromáticas, atmosferas afetivas, nuances sonoras, toques ou ritmos cinéticos, elementos preponderantes para a compreensão das atividades artísticas que nos trazem, não são facilmente (*i*) observáveis nem tampouco (*ii*) transponíveis para a linguagem verbal, razão pela qual são, de resto, cada vez mais objeto de discussão sociológica. Com efeito, a descrição verbal não se substitui à tela pintada nem ao movimento executado pelo corpo que dança. Há sempre algo que excede o olhar e a tradução escrita. Não obstante o cuidado constante de adaptar e ajustar a acuidade do olhar e o estilo da escrita a esses elementos, para o que apelámos, no princípio deste capítulo, a uma observação com o corpo inteiro, a gramática daquelas atividades não corresponde sem falhas a estes, como, de resto, pudemos notar nos próprios pintores e bailarinos, como argumentaremos à frente.

⁴⁴⁴ Sobre a dificuldade de encarar sociologicamente os depoimentos discursivos de pessoas com doença mental, bem como o subdesenvolvimento da sua reflexão metodológica, leiam-se Henckes e Marquis (2020) ou Weber e Chevance (2020).

Em sequência, também no lugar a conceder às obras, imagens e coreografias dançadas, no valor a conferir-lhes, nas funções a atribuir-lhes, enfrentámos dificuldades. Um dos atributos da imagem artística é a de desligar-se – decerto que nunca inteiramente – das situações práticas das quais surge, ou se quisermos, das suas condições de produção. Ela vale frequentemente por descontextualizar e por impor uma apreciação estética (Margolis, 2008). Não portando mensagens concretas, um conteúdo informacional definido, para mais tratando-se de pintura não-figurativa, momentos há em que a situação e a obra de arte se justapõem. Nestas ocasiões, cabe ao pesquisador respeitar a dinâmica centrípeta das obras e não promover a contextualização ou usos utilitaristas das mesmas. Ora, esta dimensão estética, que está longe de ser uma contemplação passiva (Schaeffer, 2015), aponta para uma receção ativa na qual os atores se fazem sensíveis às obras, mais do que propriamente reterem o significado destas. Noutras palavras, o modo como as obras atuam nas situações passa pela sua potência estética. Uma das dificuldades sentidas no decurso da investigação foi captar esta dimensão sem projetar o nosso próprio julgamento estético. Até porque, segundo pensamos, também o pesquisador se deve fazer sensível às obras, sem o que não será capaz de aceder aos seus impactos nas situações estudadas. Mas o que deverá prevalecer é a compreensão de como os atores fundamentam e realizam os seus julgamentos (Heinich, 2002). Apesar das cautelas já mencionadas, à luz das quais procurámos testar situacionalmente os dados produzidos, escrutinando a concordância dos indivíduos relativamente aos mesmos, nem sempre resultou fácil, pela natureza da apreciação estética, atingir o melhor balanceamento entre as nossas avaliações e as suas. Dificuldade essa sentida sobremaneira no caso da dança, sendo esta uma prática por definição evanescente e, por isso, diminuindo a nossa capacidade de testagem.

Outra das dificuldades que fomos sentindo concerne aos dilemas éticos que foram emergindo ao longo da pesquisa e respetivas decisões. Considerando que o código deontológico não abrange nem esgota as realidades vividas no terreno, confrontámo-nos frequentemente com a necessidade de ponderar os valores em questão em cada situação prática e decidir em conformidade. Trata-se, pois, de uma ética situada (Zaccari-Reyners, 2006), estribada nas várias ordens de relevância presentes: a da pesquisa, a do pesquisador, a dos participantes, a dos pares dos participantes, a dos funcionários, a da instituição. Destarte, deparámo-nos comumente com valores contraditórios e inconciliáveis que exigiam decisões céleres e responsáveis da nossa parte. À medida que fomos conhecendo os terrenos, pudemos aperceber-nos de várias práticas violadoras dos

regulamentos em vigor nas instituições, mas nem sempre foi inequívoco traçar os limites entre o aceitável e o inaceitável e, por conseguinte, entre a postura passiva e denunciadora. Se o impacto nefasto no bem-estar dos outros, a partir de um certo limite, é um valor inegociável, ele varia em grau e nem sempre esse limite é totalmente previsível e definível. Por outro lado, certas decisões nossas comprometem a confiança que os participantes depositaram na mutualidade connosco travada. Na inexistência de leis universais a que recorrer para julgar as situações concretas, variámos a nossa conduta entre a cumplicidade ativa com práticas que sabíamos irregulares, mas de consequências nulas ou diminutas no bem-estar e no regular funcionamento das instituições, a passividade condescendente com práticas sabidas irregulares (aliás, o mais das vezes também conhecidas dos responsáveis), mas com algumas consequências, não nos dispensando, todavia, de fazer um esforço de persuasão a fim de demover os participantes das suas intenções, e a denúncia, quando julgámos tratar-se de práticas que colocavam seriamente em risco a integridade, dignidade e saúde de outros ou dos próprios.

Já no que toca às potencialidades da investigação, preferimos enfatizar de que forma a mesma poderá contribuir para a melhoria do bem-estar das populações estudadas, mais do que focar as suas potencialidades científicas, as quais se encontraram plasmadas demoradamente nos capítulos dedicados à fundamentação teórica e às considerações finais. Há que lembrar, neste sentido, o espírito profundamente interventivo e responsável que desde as suas raízes dotou o melhorismo pragmático (Hennion & Monnin, 2020). Não só a prática da investigação, durante a permanência do pesquisador nos terrenos empíricos, deve ser eticamente responsável, como deve procurar melhorá-los aos olhos daqueles que os experimentam. O conhecimento produzido visa tanto enriquecer a área disciplinar científica de onde provém e onde se insere, como melhor compreender as realidades sobre as quais se debruça, devolvendo-lhes algo (Burawoy, 2005). Segundo a orientação pragmática que seguimos, não subestimando o valor da pesquisa fundamental, antes pelo contrário, o fim último do meio académico é produzir conhecimento aplicável a curto, médio ou longo prazo na vida social.

Em primeiro lugar, no tocante à permanência no terreno, procurámos impactar positivamente a vida dos participantes. Quanto aos funcionários e dinamizadores da prática artística, disponibilizando-nos para prestar o apoio entendido como necessário, dialogando com vista a melhorar a potencialidade das atividades. A este respeito, fizemos questão de ir partilhando com o CASP e com o CEC os textos que fomos escrevendo e submetendo para publicação. Mas também quanto às populações institucionalizadas,

procurando beneficiar da nossa posição intermédia, nem funcionário das instituições nem colega, para escutar desabafos, queixas, anseios e preocupações, para aconselhar e alertar quanto solicitado, para interceder em seu favor quando possível.

Em segundo lugar, pretendemos devolver o conhecimento produzido pela pesquisa. Aos responsáveis das instituições e das atividades artísticas em particular no intuito de enriquecer a sua intervenção e torná-la mais eficaz no cumprimento dos objetivos que se propõem. Na nossa senda de compreender a experiência criativa artística e as modificações subjetivas que a mesma abre aos participantes, pensamos poder contribuir – direta ou indiretamente – para subsidiar a implementação futura de atividades artísticas junto de populações congêneres. Estamos cientes de que o conhecimento devolvido passará sempre por uma filtragem mediante a qual ele se torna, ou não, apropriável e aplicável situacionalmente pelos indivíduos. Mas assumimos o cuidado de, sempre que possível, frisar a importância da implementação destas atividades nestes contextos, bem como o carácter conversível do conhecimento que pretendemos aportar para a concretização prática das mesmas⁴⁴⁵.

É nosso desejo que a investigação, abrindo para a compreensão da ligação entre as atividades artísticas e os processos de capacitação, forneça uma fundamentação teórica e prática ao desenvolvimento daquelas, contribuindo – e nisso acompanhando os desígnios dos projetos de intervenção artística – para a integração social das populações institucionalizadas, para o seu equilíbrio biopsicossocial e para o seu bem-estar, tal como para a melhoria do funcionamento das próprias instituições, tendo em conta esses mesmos desideratos.

⁴⁴⁵ Aqui levando em conta um outro princípio cunhado por Beauchamp e Childress (2001) a respeito do trato com populações vulneráveis no âmbito das pesquisas sociológicas, o princípio da “beneficência”.

4 Análise e Discussão dos Dados

No capítulo que agora se inicia, temos por fito a apresentação, análise e discussão dos dados empíricos que produzimos e coligimos ao longo da pesquisa que realizámos, exercício para o qual mantemos presente os referenciais teóricos já amplamente abordados, bem como os objetivos que conduziram a investigação. O capítulo estrutura-se em cinco subcapítulos, cada um deles dividido e subdividido em secções e subsecções. No primeiro desses subcapítulos, refletimos acerca da variedade de espaços e tempos em que os artistas experienciam a criação artística, mostrando que esta não se limita às salas e aos horários em que as atividades decorrem, configurando, outrossim, um arquipélago cuja análise requer que superemos as conceções euclidiana do espaço e cronológica do tempo. No segundo subcapítulo, abrimos a discussão em torno do engajamento criativo ao regime em familiaridade, tanto mais relevante por, como sabemos, os artistas participarem nas atividades artísticas no mesmo local em que residem. Aí defendemos que a criação artística requer a construção de um espaço de segurança e de um clima de confiança nos quais os artistas habitem confortavelmente, de modo a libertarem a sua energia criativa, sem deixar de indicar, contudo, as potenciais ameaças que a proximidade excessiva acarreta para a criação. No terceiro subcapítulo, essa discussão é alargada ao regime em plano, onde argumentamos que a criação artística desdobra uma intencionalidade distinta da do plano, aproximando-se do engajamento exploratório. Além disso, e até porque as atividades aqui acompanhadas se inserem num plano institucional segundo o qual se entende que a criação artística comporta benefícios para aqueles que nela participam, identificamos, tal como no subcapítulo anterior, as potencialidades inerentes à articulação de passagens entre o engajamento criativo e o em plano, mas também os riscos de este se impor àquele. No quarto subcapítulo adentramos definitivamente na descrição e compreensão das especificidades do engajamento criativo, dando conta de se tratar de um modo de coordenação do curso da ação eminentemente estético, afetivo, sensório-percetivo e rítmico. Aí detetamos a importância da passividade e recetividade estéticas na atividade criativa dos artistas, para então passar à análise detalhada do envolvimento corporal dos artistas com o meio ambiente, com os materiais artísticos, com os outros e consigo mesmo durante a criação. Mas também dos formatos informativos e cognitivos a partir dos quais os artistas exercitam uma reflexividade vincadamente qualitativa e indexada à prática em torno das suas criações e das suas obras. Correspondentemente, no que toca às modalidades de subjetivação, analisamos ainda a

gênese e o exercício das capacidades práticas e reflexivas dos artistas. Finalmente, no quinto subcapítulo, dedicamo-nos à reflexão acerca da dimensão moral do engajamento criativo e da subjetivação dos artistas, argumentando que a expressividade e aí o bem moral perseguido. Neste sentido, assinalamos a existência de um nexos moral de responsabilidade que une os artistas e as suas criações, estas que são fortemente personalizadas, mantendo um diálogo com os regimes exploratório e em presença. Além disso, neste último subcapítulo insistiremos com mais veemência na questão da subjetivação, cogitando os vários modos de valoração, avaliação e reconhecimento dos artistas, dialogando com o regime de justificação a propósito do potencial crítico da criação artística no que concerne ao reconhecimento da humanidade comum de seres que vivem em contextos onde nem sempre o têm por garantido.

Assim sendo, partimos com o desígnio de descrever e compreender a experiência dos nossos artistas, sem esquecer o contexto de institucionalização em que se encontram, para o que manteremos um diálogo, que entendemos profícuo, com os regimes de engajamento já conceptualizados e mencionados. Ao identificar, baseados nos dados empíricos, os traços principais do engajamento criativo, detetamos variadas convergências e divergências com os restantes regimes. Guia-nos, pois, a intenção de, sem deixar de frisar as suas particularidades específicas, enaltecer as zonas de vizinhança e contiguidade da experiência criativa com os regimes de justificação, em plano, de familiaridade, exploratório e em presença (ou ressonância), uma vez que a subjetivação – e a inerente continuidade da subjetividade dos artistas no tempo em contextos que sabemos nem sempre hospitaleiros – depende, não apenas, mas também, da qualidade das passagens e das oportunidades de navegação proporcionadas pelo engajamento criativo.

4.1 Experiência criativa artística: uma geografia e calendário múltiplos e imprevisíveis

4.1.1 Determinações espaço-temporais institucionais das atividades artísticas: mas a criação está sempre à espreita...

Sabemos que experiência criativa artística é inelutavelmente situada. A ação, com efeito, ocorre num local e desdobra-se no tempo. Tanto a atividade de pintura, desenvolvida no CASP, como as sessões de dança, animadas no EPL, têm um horário e um espaço previamente estipulados, não obstante a possibilidade de alterações face ao surgimento de fatores imponderáveis. Os pintores não têm à sua inteira disposição a sala

do atelier, partilhando-a com os seus pares e em horas restritas, tampouco os materiais necessários, não os podendo levar a seu bel-prazer para outros locais (sejam eles interiores ou exteriores ao recinto institucional) onde pudessem exercitar a sua arte, sequer têm à sua mercê a disponibilidade e a agenda dos profissionais responsáveis pela atividade; pelo contrário, eles acham-se limitados, no que respeita à atividade de pintura, às duas horas semanais. À exata semelhança dos bailarinos, que, também eles, veem o seu contacto presencial com a equipa do CEC reduzido aos horários das sessões de dança, bem como vedado o acesso à sala afetada para o efeito.

Ora, a determinação dos espaços e tempos votados à atividade artística passa sobretudo, como se calculará, pelos decisores das instituições. Há, pois, um enquadramento espaço-temporal das sessões de pintura e de dança. Mas as instituições investam estas atividades de outros modos. Por um lado, há diretivas, regras, regulamentos, códigos e saberes profissionais e hierarquias a respeitar e cumprir, sob pena de sancionamentos vários, as quais, orientações, estas, que como veremos conflituam ocasionalmente com a natureza artística das atividades, podendo até, no limite, entrar em contradição com esta. Por outro lado, tanto a pintura como a dança contemporânea inserem-se num plano mais vasto, constituindo um meio adotado pelas instituições no intuito de alcançar os seus propósitos, a saber, a reabilitação e inclusão através da capacitação para a autonomia e responsabilidade de seres em condição de vulnerabilidade, seja esta mais ou menos passageira, mais ou menos severa. Percebemos, assim, que as atividades artísticas são aqui desenvolvidas em contextos institucionalmente demarcados, investidos e significados⁴⁴⁶: pela determinação dos espaços e tempos, pela afetação de profissionais e dos materiais indispensáveis, pelo delineamento de regras de conduta e uso (do espaço, dos materiais) e também pela atribuição de metas e finalidades por referência às quais as atividades artísticas respondem. O que, aliás, não surpreende, dada a natureza tendencialmente fechada ao exterior tanto do CASP como do EPL: numa como noutra, pintores e bailarinos são, respetiva e simultaneamente, utentes e reclusos. Local de residência e local de trabalho, no caso em questão artístico, coincidem.

Quanto acabámos de afirmar parece-nos consensual. E, de facto, dificilmente imaginariámos que a realidade fosse outra. É incontestável que ambas as instituições contribuem diretamente na definição das condições – tanto as imediatas como as não-

⁴⁴⁶ Como seria de esperar, tal verifica-se mais acentuadamente no EPL do que no CASP.

imediatas – onde se desenrolam as atividades artísticas, apaziguando as ambiguidades e incertezas que em instituições com estas características e tão densamente povoadas estão sempre à espreita. Mas a verdade é que esta está longe de ser a história completa.

4.1.2 Para uma delimitação dinâmica da experiência criativa: onde começa e acaba?

Se a situação é a unidade de análise aqui adotada, há que estar cientes de que ela é, ao mesmo tempo, objeto de averiguação empírica, não coincidindo, pois, em absoluto com o *hic et nunc* da atividade artística. Como corolário, evitamos determinar-lhe de antemão as fronteiras, os seres, os objetos e os atributos relevantes, preferindo, alternativamente, identificá-los à medida que emergem na atividade dos artistas. E, com efeito, como já defendemos (Resende & Carvalho, 2023), pudemos registrar durante a pesquisa inúmeras ocasiões em que a atividade artística extravasou os limites físicos das salas onde decorria, bem como o horário estipulado. Senão veja-se:

Em conversa comigo, Bonifácio (...) diz-me ainda que, quando está na sala a fazer outros trabalhos, vai sempre olhando para a tela que pintou para ver se ainda pode fazer algo nela posteriormente, tirando “*fotografias mentais*” que *transporta* consigo até a obra estar efetivamente concluída. (Diário de Campo, CASP, 5/jun./2020)⁴⁴⁷.

Bonifácio tem sensivelmente 50 anos, padece de paranoia esquizoide e frequenta o atelier de pintura do CASP, instituição em que se encontra internado há cerca de uma década. Observa uma sua tela – repousada junto à parede – e a dúvida quanto ao seu acabamento – que veremos ser uma constante no pintor – instala-se. Dada a estadia prolongada na instituição, sabe que se pretender dar continuidade à tela, só daqui por uma semana terá oportunidade. Suponhamos o caso, aliás bastante frequente, de a pintura de uma tela exigir duas sessões de trabalho, distando, portanto, sete dias entre o momento do começo e o do término da tela. Em tão longo período, onde localizar e como recortar a situação onde decorre a criação pictórica de Bonifácio? A resposta mais simples seria a de somar as duas horas da primeira sessão às duas horas da seguinte, o que equivaleria a concentrar a atividade criativa nessas quatro horas. Com efeito, foi nessas quatro horas que Bonifácio aplicou as cores na superfície da tela. Mas será plausível supor que no interregno entre as duas sessões nada aconteceu de relevante no que toca à criação

⁴⁴⁷ Grifos nossos.

artística? O mesmo é perguntar-nos: será sensato supor que a criação se esgota no somatório de gestos motores realizados pelo pintor no preenchimento cromático da tela? Não nos parece. Como, de resto, não parece às próprias instituições em causa, pois sendo inquestionável que o desenvolvimento das atividades artísticas ocupa o tempo dos participantes, a verdade é que ela não se cinge à ocupação estéril desse tempo, atrelando o propósito de os capacitar e a expectativa de que possam levar os ganhos da participação, não apenas para fora das sessões, como também para fora das instituições, quando a saída é possível. Se assim não fosse, é lógico que não haveria lugar para a pintura e para a dança no CASP e no EPL.

Em todo o caso, a resposta às nossas inquietações deverá ser remetida para a empírea, pelo que, na óbvia impossibilidade de acompanhar Bonifácio vinte e quatro horas por dia, nos atemos às suas palavras. Diz o pintor que guarda consigo a tela – sobre cuja conclusão tem dúvidas – por intermédio de “fotografias” tiradas mentalmente, procedimento de memorização segundo o qual se permite, na ausência física do objeto, ensaiar, antecipar e preparar eventuais retoques a aplicar futuramente, momentos estes que, a nosso ver, não podem deixar de ser integrados na experiência da criação. Evidentemente que seria abusivo daqui inferir que o pintor tenha estado a meditar na sua tela durante todo esse lapso de tempo. Tal cenário é igualmente implausível. Assinalamos simplesmente que Bonifácio se dá à oportunidade de ir pensando na sua obra fora do atelier e distante dos materiais que utiliza para pintar. É o próprio que o reconhece explicitamente quando, perguntado por mim, já ao fim do dia, se havia pintado, responde que “não”, para logo complementar: “hoje estive a absorver, a receber, a montar *puzzle* na cabeça, a encaixar”⁴⁴⁸.

Bonifácio chega cerca de 30 minutos atrasado à sessão. A monitora diz-lhe que já não vale a pena começar. Nesse momento, o pintor bate com a mão na cabeça, dizendo que *tem uma imagem na cabeça* que precisa de pintar. (Diário de Campo, CASP, 19/jun./2020).

E eis que Bonifácio aparece no atelier já munido de uma ideia para pintar. O que, na sequência de quanto escrevemos, não surpreende. Não sabemos ainda qual a natureza destas ideias pictóricas que o pintor, sugestivamente, diz “absorver”, “receber”, “montar” e “encaixar” – esse é assunto que nos ocupará posteriormente –, mas o que é certo, e importa para já reter, é que a sua ideia surgiu fora do estrito âmbito da sessão de pintura.

⁴⁴⁸ Diário de Campo, CASP, 24/jul./2020.

No primeiro trecho, percebemos que o pintor não abandona a sala sem, em termos figurativos, levar o seu trabalho consigo; neste segundo, constatamos o resultado dessa operação, a saber, a (potencial) emergência de ideias/imagens no interregno entre as sessões de pintura. A situação da ação criativa, parece-nos então crível afirmar, não se reduz ao contexto institucionalmente consignado para ela, englobando vários outros lugares e tempos atravessados pelos artistas. Então, se é justo afirmar que o pintor não deixa de ser um residente do CASP durante as sessões de pintura, sendo precisamente nessa condição que participa na atividade em causa, não é menos razoável constatar que quando ele se encontra fora das sessões também não é apenas residente, mas igualmente um artista⁴⁴⁹.

O mesmo raciocínio é extensível aos bailarinos do CEC. Apesar das dificuldades acrescidas que na análise deste parâmetro sentimos por a nossa presença no EPL estar circunscrita à duração das sessões de dança, foi-nos dado a perceber algumas vezes que – seja por moto próprio, seja por incentivo da equipa do CEC – os bailarinos procuravam (não sem fazer face a inúmeros obstáculos) dançar, seja nas suas celas, seja noutros espaços da instituição. Um dos bailarinos, Davidson, em diálogo com Catarina⁴⁵⁰, coordenadora do projeto, chegou mesmo a queixar-se da diminuta dimensão da cela para poder ensaiar o solo a realizar no espetáculo a apresentar publicamente na FCG⁴⁵¹. E Olga, a coreógrafa, dá justamente disso conta no seu “Diário de Criação”, a 13 de abril de 2022:

“Hoje, já estava na 2ª antecâmara à minha espera. Sorriu, abraçou-me como sempre. Perguntei-lhe: “pensaste no solo?” ele responde – “Sim! Ontem até comecei a experimentar umas coisas, mas o espaço entre o fim da cama e a parede é tão curto que não conseguia mexer” (...). Subimos as escadas, chegamos ao estúdio, ponho a música do solo, ele deita-se no chão e começa a dançar naquela sala enorme (...).”⁴⁵².

O bailarino foi desafiado a pensar no seu solo no período que dista de uma sessão à seguinte. E apesar das circunstâncias desfavoráveis à prática da dança, procura atender

⁴⁴⁹ Começamos a compreender o caráter compósito da subjetivação, assunto em que nos demoraremos adiante.

⁴⁵⁰ Contrariamente aos restantes nomes utilizados, que anonimizamos, mantemos os nomes reais de Catarina, a coordenadora do projeto, e de Olga, a coreógrafa. A razão prende-se com a publicidade evidente do projeto (ambas concederam entrevistas, dão a cara e facultam a identidade no *website* do CEC, etc.) e a consequente facilidade, para qualquer leitor, em identificar a identidade real de ambas.

⁴⁵¹ Diário de Campo, EPL, 4/mai./2022.

⁴⁵² Excerto retirado do “Diário de Criação”, de Olga Roriz, de acesso disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpocadeia.com/>.

ao mesmo e cumpri-lo da melhor maneira possível. Ele transporta a exploração do movimento dançado para fora da sessão e, seguidamente, trá-lo de volta para a mesma, se bem que já modificado. Entre uma e outra sessão, Davidson não deixa de, pontualmente, se ligar à criação, desenvolvendo-a na medida do possível. Nós próprios, aliás, pudemos observar esta cena recorrente nos meses que precederam a apresentação pública da coreografia: o bailarino – invariavelmente o primeiro a chegar à sessão – ensaiava sozinho na sala os movimentos que esboçara na sua cela, ainda antes da sessão propriamente dita começar. E alguns excertos das missivas redigidas e endereçadas pelos bailarinos aos responsáveis do CEC durante o período de suspensão das sessões presenciais reforçam esta ideia: um deles escreve: “já lá vai um tempo sem o CORPOEMCADEIA, mas tenho-me movido muito”; um outro confidencia: “já lá vai o tempo em que nos víamos todas as semanas nas sessões, parece que não mas faz muita falta. Logo agora que me estava a habituar a tudo o que implica dançar. Noto uma grande diferença corporal e sim, ando-me a mexer aqui, com as músicas da rádio”; e outro ainda conta que “os exercícios estão a ser feitos, não tive nenhuma dificuldade”⁴⁵³.

Ora, para que qualquer um dos nossos artistas possa arrancar “uma experiência” (Dewey, 1934), justamente a da criação artística, ao ininterrupto fluxo experiencial, faz-se necessário (i) que ele não esteja permanentemente nessa experiência, pois se assim fosse nenhuma experiência qualitativamente demarcada e singular se constituiria, tornando-se indiscernível do fluxo experiencial, mas também (ii) que a criação não coincida exatamente com a pontualidade e os limites das sessões dinamizadas, pois isso significaria que a *consumação da ação*, força diretora da experiência, dar-se-ia meramente com o esgotamento do tempo da sessão. Ora, na criação artística a consumação da ação não corresponde necessariamente ao momento de encerramento da sessão, mas antes à *conclusão da obra*. Por conseguinte, faz parte da experiência criativa tudo o que concorre para o término da obra, polo magnetizador da mesma, seja onde e quando for. O que não significa que a concretização efetiva da obra, i. e., a sua conclusão definitiva e material, seja condição necessária da experiência criativa. Com efeito, pode haver experiência da criação artística sem que culmine numa obra efetivamente realizada, da mesma maneira que, inversamente, pode haver realização material de telas e movimentos sem se ter experienciado a criação. O foco, como já assinalámos, encontra-se na natureza do processo, mais do que na existência de resultados. Defender que a

⁴⁵³ Excertos disponibilizados e extraídos do *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/>.

consumação corresponde à conclusão da obra – pintada ou dançada – equivale simplesmente a tomá-la como fio condutor da experiência criativa, independentemente de se vir a concretizar ou não⁴⁵⁴.

A criação artística expande-se e dilata-se para além dos espaços e tempos das sessões. Mas, simetricamente, é de admitir que nem sempre a experiência criativa ocorra durante as sessões. É preciso não confundir as *sessões* onde se animam as atividades de pintura e dança com a *experiência* da criação artística. As instituições definem os espaços e os tempos das primeiras, não da segunda. Percebemos que o tempo da criação e o tempo da sessão não coincidem exatamente nem se correspondem ponto a ponto, uma vez que a pintura de uma mesma tela pode atravessar várias sessões. É assim que, numa dada sessão, Leopoldo nos

diz que gostaria muito de acabar a tela que está a pintar naquele momento, mas que sabe que já não terá tempo suficiente e que, assim sendo, só poderá continuar passado uma semana. (Diário de Campo, CASP, 22/mai./2020).

O desejo de Leopoldo é o de acabar o trabalho que o prende, mas o tempo de aplicação que a tela ainda lhe exige até ser concluída não se coaduna, segundo a previsão do pintor, com as restrições da sessão, cuja duração está prestes a esgotar-se.

Leopoldo está preocupado com o tempo que (não) tem para acabar o seu trabalho ainda hoje. Caso contrário, terá que aguardar uma semana até haver novamente sessão de pintura. Leopoldo quer acabar rapidamente, mas teme não ter tempo. Transmite-o à monitora, que o tranquiliza, dizendo-lhe que tem até às 16 horas para pintar. (Diário de Campo, CASP, 5/jun./2020).

O encaixe entre o tempo concedido pela instituição e o tempo necessário à criação está longe de ser perfeito, deixando, pelo menos aos olhos de Leopoldo, muito a desejar. Para mais, em não conseguindo terminar a tela neste dia, somente por daqui a uma semana poderá retomar o trabalho. O que para já importa depreender é que o pintor, na sua ação

⁴⁵⁴ Impõe-se uma nota a respeito do CEC. Como sabemos, somente a terceira das quatro fases de implementação do projeto é votada à composição e preparação do espetáculo. Assim, poder-nos-íamos perguntar se nas restantes três fases estaríamos perante uma experiência criativa. Entendemos que sim por várias razões: (i) mesmo nas outras fases do projeto, realizaram-se, no seu término, “mostras informais”, pequenas coreografias apresentadas ao pessoal profissional da prisão, a outros reclusos e até a familiares, (ii) porque o projeto tem um planeamento desenhado no quadro do qual as primeiras duas fases preparam, mesmo que indiretamente, para a realização do espetáculo e (iii) mais importante que as anteriores, em todas as sessões foram promovidos pequenos desafios que exigiam a criatividade dos participantes, tendo, por isso, também um horizonte de satisfação e realização, de consumação, mesmo que distante da apresentação pública da coreografia. Por isso, quando argumentamos que o término da obra é a força de consumação da experiência criativa entendemos a obra num sentido minimal: pode ser a criação de um movimento, de uma pose, de uma frase dançada.

criativa, se vê obrigado a ter em conta duas temporalidades nem sempre de conjugação simples. Na sessão relatada, não teve êxito, pois a conclusão da tela teve que aguardar pela semana seguinte. Caso diferente foi o seguinte, este passado no EPL:

Já no fim da sessão um guarda prisional entrou na sala e chamou um dos reclusos para se deslocar ao PBX. A Catarina disse ao guarda que já estavam mesmo a acabar a sessão, ao que este lhe respondeu que já estava na hora. Então, a Catarina disse: “as regras também são para cumprir quanto às horas de chegada [segundo os reclusos, os guardas desleixam o projeto e chamam-nos/libertam-nos tarde para saírem para as sessões]. O ambiente ficou tenso e o guarda, localizado à porta da sala, chamou a coordenadora. Não sabemos o que foi falado, mas a Catarina voltou para dentro pulando, correndo, contente, pois havia conseguido persuadir o guarda de que não era bom o recluso em causa sair naquele momento. (Diário de Campo, EPL, 2/mar./2020).

Era perto das 16 horas e 30 minutos, altura em que a sessão deveria encerrar. Faltando poucos minutos e perante a necessidade de chamar um dos bailarinos (por motivos que desconhecemos), o guarda interrompe a sessão. Na hierarquia de prioridades por que pauta o exercício do seu ofício e o cumprimento dos seus deveres profissionais, o regular funcionamento do EPL está acima do regular funcionamento do CEC. Na sala ainda se desenvolvia um último exercício de dança. E Catarina, por seu turno, considera imprescindível que o mesmo seja acabado, pelo que responde diretamente, aludindo a um princípio de justiça: embora esteja estipulado as sessões durarem duas horas, os bailarinos não são libertados atempadamente para chegarem a horas. A descoincidência entre o tempo da sessão – encurtada para o bailarino em causa por diretiva superior – e o tempo da criação, mesmo tendo acabado por ser resolvida, não deixa de neste episódio resultar evidente.

Bonifácio, pintor, é o primeiro a reconhecê-lo com lucidez e clarividência, afirmando em conversa comigo que “cada tela tem o seu tempo próprio: umas demoram dez minutos, outras um mês”⁴⁵⁵. A duração “própria” da criação, i. e., o tempo que cada tela exige ao pintor, nem sempre é previsível, estando longe de se coadunar com os tempos e espaços que as instituições afetam para o desenvolvimento das atividades artísticas. Entre o tempo de frequência previsto para o atelier de pintura e a duração do trabalho até ao término de uma tela há um desencaixe que nem sempre é sanável. Outra das manifestações desta descoincidência foi observada nos momentos em que, apesar de presentes nas sessões, os artistas não estão engajados na criação.

⁴⁵⁵ Diário de Campo, CASP, 11/nov./2020.

Bonifácio acabou a tela e são 11:10. Faltam cerca de 50 minutos para a sessão acabar. Volta-se para a monitora: “o que é que eu faço agora?”. Acaba por ir buscar uma tela em branco, desembala-a. Mas a sua descompressão é notória: fala com colegas, vê os seus trabalhos, fala com a monitora sobre assuntos vários. (Diário de Campo, CASP, 15/set./2021).

Sensivelmente a meio da sessão, Bonifácio dá por concluída a sua tela, sobrando muito tempo para ocupar. Se, como assinalámos, a criação continua – ou pode continuar – não obstante a interrupção das sessões, não é menos verdade, percebemo-lo por ora, que também sucede a pintura acabar sem prejuízo as sessões artísticas prosseguirem. Bonifácio não sabe o que fazer com o tempo que resta, dúvida que repousa no facto de, por um lado, saber que na sua condição de residente inscrito na atividade deve permanecer até ao final da sessão, mas, por outro lado, saber também que o atelier é um lugar dedicado à criação artística, a qual, no seu caso, findou. Posto isto, questiona a monitora e vai buscar uma tela em branco, se bem que notoriamente descomprometido. Abre-se assim um espaço de lazer no seio da sessão, manifestando-se na conduta descontraída do pintor que está distante da experiência da criação propriamente dita. O pintor já terminou a criação que até então abraçava, mas ainda não mergulhou na seguinte, ficando na sessão, sim, mas a conversar relaxadamente com os seus pares e com a monitora.

A presença nas sessões está longe de garantir a experiência criativa aos participantes. A este título, os momentos iniciais e finais das sessões são reveladores. Porque se é verdade que por vezes os pintores, mas também os bailarinos, já aparecem nas sessões com ideias, o mais habitual é, por virem de outros contextos, demorarem a envolver-se na criação. A entrada nas salas onde decorrem as atividades de pintura e de dança dá lugar a saudações, cumprimentos e conversas ligeiras. Já nos momentos finais das sessões, observamos os artistas a arrumar os materiais, a limpar o espaço, a despedirem-se. Estes momentos ainda pertencem às sessões, mas raramente à experiência da criação. O mesmo se aplica às ocasiões – frequentemente observadas no atelier – em que os pintores, por sobrar pouco tempo para iniciar uma nova tela, por lhes faltar ideias, ou até por falta de disposição para pintar, se dedicam a queimar telas⁴⁵⁶, de modo a deixá-las aptas para pinturas futuras. Catarina, numa entrevista concedida a um órgão de comunicação social, chega a admitir: “[n]ão quer dizer que não tenhamos tido problemas – houve uma pessoa que eu tive de convidar a sair – uma coisa dialogada”⁴⁵⁷. E em

⁴⁵⁶ Procedimento de preparação da tela para depois a poder pintar, consistindo na aplicação de uma tinta diluída na superfície daquela.

⁴⁵⁷ Extraído do *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/2021/03/19/corpoemcadeia-e-isto-que-a-arte-faz-desarruma-a-casa-desarruma-papeis/>.

inúmeras sessões decorridas no EPL assistimos a conversas onde membros da equipa do CEC acusavam os bailarinos de desconcentração, alheamento, falta de empenho ou até preguiça, apelando e incentivando ao compromisso com a qualidade artística pugnada pelo projeto. Em suma, se é incontornável aferir que a criação artística decorre num dado espaço físico, isso não significa que a experiência que dela se faz (i) se reduza aos seus limites e (ii) nele ocorra necessariamente.

4.1.3 A criação artística como arquipélago experiencial e continuidade pontilhada

Vamo-nos apercebendo que a experiência que os artistas fazem da criação não configura um bloco espaço-temporal uniforme e homogéneo, tampouco é coincidente com o recinto físico das salas e com a duração das sessões dinamizadas. Os limites da situação onde decorre a criação artística não são predefinidos. Trata-se antes de uma experiência pontilhada, um arquipélago composto por lugares e tempos distintos. No entanto, a criação não é o simples somatório desses espaços e momentos. A experiência criativa comporta uma direção e uma qualidade particulares responsáveis pela reunião orgânica desses lugares e momentos em prol da realização da obra. Até à sua consumação, a experiência vai-se acendendo e reacendendo com interrupções pelo meio. E isto não só durante as sessões – tanto de pintura como de dança –, que vimos serem pontuadas por momentos de pausa, desatenção, relaxamento e distração, como também fora delas, onde os artistas, podendo cogitar acerca da sua obra durante algum tempo, não deixam de participar noutras atividades e de fazer a sua vida quotidiana.

Ora, o engajamento dos artistas na criação não é, portanto, contínuo, se a pensarmos segundo os princípios do espaço euclidiano e do tempo cronológico. Por um lado, a sua experiência é suscetível de múltiplas interrupções, que entrecortam a linearidade cronológica, por outro lado, ela atravessa espaços físicos não-contíguos entre si. Porém, se se pensar a experiência de um ponto de vista fenomenológico, ela mostra-se contínua, por mais sinuosa e subdeterminada que seja. Decerto que uma interrupção da criação pode levar à sua abolição, nunca mais sendo retomada pelos artistas. No entanto, o mais das vezes – mostram-no exaustivamente os dados – não é isso que sucede: o senso de continuidade experiencial não se rompe com o surgimento de inevitáveis interrupções.

Chegado ao atelier, Leopoldo imediatamente demonstra pretender continuar a sua tela deixada em suspenso há cerca de duas semanas. (Diário de Campo, CASP, 5/jun./2020).

Conforme argumentámos noutra lugar (Resende & Carvalho, 2020), a vontade e, mais fundamentalmente, a própria possibilidade de retomar o curso de uma pintura iniciada há duas semanas revelam a continuidade da experiência criativa apesar das interrupções de que é objeto. Assistimo-lo em Leopoldo, que, tal como Bonifácio, é pintor abstrato, na casa dos 50 anos e com um internamento de longa duração devido a patologia psicótica. E o mesmo se aplica aos intervalos de cerca de quinze minutos realizados em todas as sessões. Chegados à sessão vindos de outras atividades ou do intervalo, ou ainda após um período de relaxamento e desatenção no decorrer da sessão, os pintores, tendo uma sua tela pendente, carente de trabalho, não iniciam do zero a criação. A tela a trabalhar não é nova, não se virginiza após cada interrupção. Antes pelo contrário, os pintores *retomam* a sua criação, entrando num processo já em curso e cujos dados estão lançados. E que assim sejam as coisas é de tal forma natural que quando o questionamos junto dos pintores recebemos em troca incredulidade:

Pergunto a Leopoldo se lhe é fácil ou se tem dificuldade em continuar o trabalho passado duas semanas. Ele responde que não, que “não lhe custa nada”, parecendo-me que a própria questão lhe pareceu, de certo modo, desprovida de sentido. (Diário de Campo, CASP, 5/6/2020).

Porém, note-se, essa retoma não recupera necessária e automaticamente o ponto em que a experiência fora interrompida. Decerto que – é uma banalidade constatar – a tela não se alterou no período em que os pintores não se encontravam no atelier, ou desfrutavam do intervalo, ou entabulavam com os seus pares ou com os monitores conversas alheias à pintura. A retoma da pintura encontra a tela tal-qual se encontrava no momento em que fora interrompida. No entanto, o regresso à atividade acontece passado um certo lapso de tempo, pelo que, de uma perspetiva experiencial, o ponto onde a tela havia sido interrompida já não se encontra necessariamente no mesmo lugar. O facto de, como veremos, os pintores frequentemente mudarem de ideias quando ao curso da sua pintura após uma interrupção faz prova da natureza pontilhada da experiência criativa. Já o vimos acontecer no caso de Davidson, que no entretanto de duas sessões traz movimento novos não explorados anteriormente. Vejamos agora o caso da pintura.

Em conversa comigo, Bonifácio conduz-me para uma posição mais distante da tela, verbalizando várias leituras da mesma (de perto e ao longe), salientando

e nomeando diferentes figuras e formas conforme a distância e perspectiva. Diz-me ainda que, quando está na sala a fazer outros trabalhos, vai sempre olhando para a tela para ver se ainda pode fazer algo nela posteriormente (Diário de Campo, CASP, 5/jun./2020).

Bonifácio encontra-se na sessão, mas sabe por experiência própria que a sessão não se eternizará. O final aproxima-se e o pintor duvida se deve dar por efetivamente terminada uma certa tela sua. Nesse sentido, assevera-nos que mesmo após sair do atelier se dedicará a pensar no assunto: pode ser que no interregno das sessões a sua inquietação se desvaneça, mas também pode ser que tal não aconteça. Ele próprio não o sabe, mas o que importa sublinhar é o facto de o pintor se dar a oportunidade de chegar à sessão seguinte com novas ideias para aquela tela, o que resulta notório quando, nesse mesmo dia, quando por nós questionado se tinha acabado o seu trabalho nos responde que “logo vê para a semana”⁴⁵⁸. Não é certo que sim, mas pode ser que a interrupção lhe traga novidades que se traduzam no curso da sua pintura.

É provável que neste momento o leitor se esteja a perguntar se este mesmo raciocínio se aplica, não apenas à tela iniciada, mas à obra, mais geral, dos pintores. Formulando a questão por outras palavras: se em torno da criação de uma tela vimos ter lugar uma experiência que, não obstante interrompida, preserva uma direção e qualidade que a individualiza, poder-se-á defender o mesmo relativamente ao conjunto de telas pintadas durante o percurso artístico dos pintores? Precisemos os termos da equação. O que está em causa não é a similitude ou diferença das experiências que um mesmo artista faz de cada tela que pinta. Naturalmente que elas serão distintas, da mesma maneira que a retoma da criação não parte, como afirmámos, exatamente do ponto onde fora suspensa. Contudo, mantêm entre si um certo ar de família. Esta premissa é, aliás, a própria condição de possibilidade deste estudo, sem o que não seria possível ter na experiência criativa artística um objeto de estudo sociológico. E, de resto, os dados mostram-nos que ela comporta uma série de especificidades que a individualizam e demarcam de outras, sendo a sua descrição e compreensão justamente o fito deste estudo, desígnio, este, como vimos secundarizado pela Sociologia. Mas a questão que levantamos é outra, prendendo-se com a existência, ou não, de um senso de continuidade urdido entre a criação de uma tela e a criação da seguinte.

Há – é justo reconhecê-lo – descontinuidade entre a experiência da criação de uma tela e a de outra. Que assim é, ou seja, que cada tela é uma tela, comprova-o a recorrente

⁴⁵⁸ Diário de Campo, CASP, 5/jun./2020.

descompressão observada na conduta dos pintores assim que as decretam finalizadas. O já aludido caso de Bonifácio é apenas um de muitos. Não deixa, apesar de tudo, de ressaltar um certo senso de continuidade de tela para tela. Mais vago e ténue, certamente, do que aquele que vimos unir em torno de uma mesma criação vários momentos cronologicamente separados. A obra, enquanto conjunto de telas de um pintor, admite um grau de variação mais amplo e vasto do que aquele que se verifica na criação de uma tela⁴⁵⁹. Delineia-se, aqui, a questão do estilo, algo como uma linha de continuidade que, sem embargo as variações, confere uma certa coerência ao conjunto das diversas telas.

Já com a tela praticamente preenchida de traços coloridos, Leopoldo perspectiva a tela ora desviado para um lado, ora para o outro. Por vezes, inclusivamente, olha alternadamente para trás, onde se encontra encostada à parede a sua tela concluída na sessão anterior, e para a frente, onde está montada no cavalete a sua atual. Termina a tela. (Diário de Campo, CASP, 12/jun./2020).

A certa altura, Bonifácio, em conversa comigo, compara o seu trabalho e o paradoxo com o qual se depara [o avanço da pintura encontrava-se bloqueada num dilema] com o de outro residente, que trabalha na mesma mesa, ao seu lado, dizendo que “não tem nada a ver”, que o trabalho desse seu par é uma questão de “minúcia e precisão”. (Diário de Campo, CASP, 11/nov./2020).

O que é o estilo artístico e como ele adquire lugar no seio da experiência da criação é assunto sobre o qual indagaremos adiante. Para já, desvendamos apenas que ele se intrinca intimamente ao carácter singularmente expressivo da criação. Demoremo-nos um pouco nos dois registos apresentados. Leopoldo, por um lado, vai dividindo o olhar entre a tela com que está a braços e a sua tela mais recentemente concluída, de o que se salienta o cuidado que o pintor deposita na comparação das duas telas. Comparar não é, evidentemente, sinónimo de imitar: o propósito da deambulação do seu olhar entre as duas telas não é o de reproduzir fielmente a tela já terminada. Diferentemente, Leopoldo entende que há uma linha de evolução de uma tela para a outra. De resto, não é raro ouvi-lo narrar o quanto evoluiu desde que começou a pintar há cerca de três anos. Cada tela iniciada deverá, aos seus olhos, ser melhor que a anterior, comparação que tem implícito o senso de continuidade entre os seus gestos pictóricos de tela para tela. E Bonifácio? Ora, o pintor encontra-se no seio de uma aporia. Por mais que se esforce, não está a conseguir encontrar meio de prosseguir a sua pintura. E, no entretanto, conversa comigo.

⁴⁵⁹ Utilizamos aqui o conceito de obra numa aceção distinta da que temos vindo a usar. Até aqui, por obra referimos o objeto artístico, conforme é usual na Sociologia. Nesta reflexão em específico, e apenas nela, a obra refere o conjunto de objetos artísticos criados por um artista, significado mais usual nos Estudos de Arte.

Passa ao lado de um colega do atelier, cuja pintura consiste na reprodução o mais exata possível de gravuras retiradas da internet ou de revistas. E é aí que Bonifácio afirma a particularidade do seu processo de pintar, o qual “nada tem a ver” com o do colega, que se reduz a uma questão de “minúcia e precisão”. Já o seu, por contraste, é criador, original e expressivo, como veremos adiante o pintor descrever a sua própria pintura. É este modo de criar, tão particular de Bonifácio aos seus próprios olhos, que garante a continuidade das suas telas. O que, de resto, também sucede com um outro pintor, António, que em conversa connosco no bar do CASP é perentório na assunção de um estilo próprio, comparando-se, inclusivamente, com a sua namorada, também ela pintora: “a [tela] dela [da namorada] é estilo naïve, a minha é abstracionista. É pintura de loucos”⁴⁶⁰. Socorrendo-se destas categorias estilísticas, o pintor confere continuidade e coerência ao conjunto dos seus trabalhos.

Mas casos há em que o estilo pode sofrer modificações:

Nesta sessão, Leopoldo procurou imprimir algumas variações na sua técnica de tracejar, nomeadamente no comprimento dos traços e na relação entre os mais longos e mais curtos, fazendo com que estes saiam daqueles tal-qual os ramos dos troncos. Diz-me então, acerca da tela que se encontra a pintar, que ficou «mais ou menos». Diz ainda que gostaria de ter conseguido esconder os traços principais com os mais pequenos e que, tal como ficou, «não ficou ao meu gosto». Lamenta ainda não dominar esta nova técnica, tal como dominava a anterior, mas assegura que é uma questão de tempo e prática. (Diário de Campo, CASP, 29/jul./2020).

Note-se que mesmo face a uma mudança de estilo – de que Leopoldo está não só consciente como é deliberadamente seu autor – subsiste o senso de continuidade. Com efeito, o pintor encara esta sua nova maneira de pintar, as suas potencialidades e dificuldades à luz da anterior: reconhece que ainda não domina a sua nova arte e que, por isso, o quadro “não ficou ao [seu] gosto”. Destarte, o próprio ato de cogitar a descontinuidade nestes termos comparativos já é, em si mesmo, conferidor de continuidade, integrando ambos os momentos num percurso pessoal inteligível e coerente. E é justamente o carácter expressivo que, baixo contínuo, garante a continuidade – mesmo na variação – entre as suas várias experiências criativas, autorizando, por conseguinte, denominar de obra o conjunto das suas telas. É esta continuidade – empiricamente observada mais do que pressuposta – não somente entre os vários momentos criativos que subjazem uma mesma composição artística, como também entre

⁴⁶⁰ Diário de Campo, CASP, 23/4/2021.

as diferentes criações de um mesmo artista, que fundamentam e possibilitam de ter a experiência criativa artística como objeto de estudo sociológico.

Cumpra-nos, enfim, extrair uma primeira ilação à luz do modelo dos regimes de engajamento. Com o fito de rastrear e compreender como o social prende na experiência criativa, percebemos que no engajamento dos artistas na criação concorrem múltiplos espaços físicos e díspares segmentos cronológicos, na sequência de o que sublinhámos o caráter pontilhado e arquipelágico das suas respectivas duração e geografia. Ora, daqui se retiram, desde já, duas diferenças essenciais entre o engajamento criativo artístico e o regime de familiaridade, não obstante a existência de zonas cinzentas entre um e outro, onde se proporcionam composições, conexões e passagens que serão perscrutadas ulteriormente. Lembramo-nos que o engajamento em familiaridade depende de um ambiente proximal composto de marcadores altamente personalizados, com os quais os indivíduos possam manter relações da ordem do apego e do vínculo íntimo. O desenrolar da ação, neste regime, assenta, pois, numa forte ancoragem e enraizamento ao espaço físico imediato, no qual se encontram distribuídos apoios práticos que conferem segurança aos indivíduos. Indexada localmente, a ação pauta-se, então, pela facilidade, pela fluidez, pela previsibilidade, pelo comodismo, numa palavra, pelo hábito. Ora, o engajamento dos nossos artistas segue outras avenidas. Senão veja-se:

Bonifácio chega à sessão com café entornado na roupa, assim como cinzas de cigarro espalhadas pelo corpo. Perguntam-lhe como é que ele se sujou, mas o pintor não liga grande importância e segue para a sua mesa de trabalho. (...). No fim da sessão, após ter pintado, diz-me, explicando o seu trabalho, que a tela representa a sujidade. (Diário de Campo, CASP, 14/out./2020).

O reacendimento da experiência criativa está sempre à espreita. Numa outra ocasião, já Bonifácio me havia testemunhado, quando perguntado de onde vêm as suas imagens para pintar, que se inspira “num cão que viu passar”, “num pássaro que ouviu”, “numa notícia que apanhou na televisão”⁴⁶¹, em linha, de resto, com quanto nos havia afirmado quando disse não ter pintado por estar – note-se bem nas expressões utilizadas – a “receber” e absorver”⁴⁶² para pintar. Insinua-se, aqui, a dimensão de imprevisibilidade e da passividade ou recetividade inerentes à criação artística. O engajamento dos artistas na criação pode dar-se a qualquer momento e o que é mais interessante é que não passa

⁴⁶¹ Diário de Campo, CASP, 15/set./2021.

⁴⁶² O leitor, certamente bem lembrado, sabe que Bonifácio enunciou duas outras expressões, a saber, “montar o *puzzle* na cabeça” e “encaixar”. Estas duas serão trabalhadas posteriormente, particularmente no subcapítulo 4.3, em que focamos a atividade intencional dos artistas.

totalmente pelo seu controlo cognitivo: um pássaro voou e em Bonifácio pode germinar uma ideia para pintar. E os motivos não têm de ser líricos, bem-entendido. Algo transmitido no noticiário e até o facto de o café se ter entornado nas suas roupas conduzem o pintor à sua criação. Estamos distantes, portanto, da previsibilidade e constância do engajamento em familiaridade, uma vez que aqui, na experiência criativa, há lugar para a surpresa e a descoberta, inclusive, se não sobretudo, de si mesmos e dos seus trabalhos.

Bonifácio declara à monitora que dá por acabado o seu trabalho. Mas logo recua, afirmando que tem dúvidas e que talvez venha a pegar na tela na semana seguinte. A monitora aproxima-se e o pintor começa a mostra-lhe o trabalho. Durante esse processo, Bonifácio arregala os olhos de espanto, surpreendido com coisas que vai encontrando na tela e que diz não ter pensado nem visto até então. (Diário de Campo, CASP, 5/jun./2020).

Repare-se que o pintor se surpreende com a sua própria tela, nela descortinando motivos até aí para si ignotos, mesmo tendo sido ele, Bonifácio, a pintá-la. O assunto será densificado posteriormente, mas fica esta nota relativa ao espanto provocado no pintor por aquilo que ele mesmo pintou. E que está, parece-nos evidente, estreitamente ligado à imprevisibilidade e à passividade: nem tudo, no engajamento criativo artístico, é controlado pelos aristas, de onde decorre a possibilidade de se poderem positivamente surpreender com aquilo de que foram autores. Também na dança essa ligação sobressai:

Exercício. Catarina põe música a tocar, mas alerta que o movimento feito pelos bailarinos não deve representar a música: o foco é “trabalhar a relação do corpo com a música”. Pede-se-lhes que se mexam como quiserem, à vontade. Depois, muda-se repentinamente a música, mas mantendo exatamente o exercício. A coordenadora dá indicações: “mexam-se de forma que não é a usual”, “contrariem os impulsos e os padrões de movimento”, “surpreendam-se a vocês próprios”. (Diário de Campo, EPL, 2/mar./2020).

O objetivo do exercício proposto – bem plasmado nas indicações de Catarina – é o de despojar o corpo dos seus gestos típicos, dos “padrões de movimento”, o que implica, como veremos adiante, atingir, em certa medida, um estado de recetividade aguda face ao próprio corpo. Se quisermos, trata-se de atingir um *corpo vazio* do qual possam surgir os *movimentos verdadeiros*. Muitos outros casos poderiam aqui ser trazidos à liça. Entendemos mais oportuno guardá-los para mais tarde, momento em que analisamos ostensivamente os atributos que especificam o engajamento criativo. Em todo o caso, registamos duas diferenças essenciais entre o engajamento dos artistas e o familiar: (i) onde este se ancora num território personalizado, aquele *atravessa vários lugares e*

momentos nem sempre antecipáveis e (ii) onde o último se caracteriza pela facilidade e previsibilidade, o primeiro fomenta a *abertura ao inesperado e ao acaso*, visando, não tanto contorná-los ou mitigá-los, mas explorá-los e acomodá-los – na positividade que lhes é própria – no curso da ação.

Posto isto, a questão que urge encarar é a da natureza e dos modos de articulação e composição desses distintos espaços e tempos na experiência da criação artística, processo através do qual esta se dota de *continuidade, direção e qualidade*, assim se individualizando. Para isso, é necessário dar um passo adiante. Pois se temos vindo a alertar para a insuficiência – no que concerne à compreensão do engajamento dos artistas – das categorias do *espaço extensivo* e do *tempo cronológico* – esta última que, como Bergson (2019) percebeu, não é mais do que a tradução espacializada do tempo –, a verdade é que ainda não descolámos delas. Com efeito, limitámo-nos a constatar que a experiência da criação reúne vários *ondes* e *quandos*, facultando indícios atestadores da sua continuidade, não obstante a descontinuidade dos espaços físicos e dos segmentos cronológicos. Mas não aprofundámos como se dá essa articulação espaço-temporal, bem como os outros modos de espacialização e temporalização que estão em jogo no engajamento criativo. Ora, para isso temos de caminhar ao encontro de uma conceção fenomenológica do espaço e do tempo que seja capaz de nos dar conta dos modos como os mesmos, nunca neutros, são afetivamente investidos pelos indivíduos na coordenação da sua ação. O espaço e o tempo, reiteramos, não são categorias com um referente físico nem tampouco transcendental. Esse é um dos ensinamentos que abraçamos das sociologias pragmáticas: mais do que espaço e tempo, há *modos de espacialização e de temporalização* ligadas à ação prática e situada. Assim sendo, há que ultrapassar a noção de espaço euclidiano, geometria estruturável em coordenadas – latitude e longitude –, em direção a uma conceção *topológica* do espaço, composto por volumes irregulares e polimorfos. Mas igualmente ultrapassar o tempo cronológico, sequência linear, irreversível e quantificável, reconhecendo *temporalidades múltiplas, relativas e amarrotadas*. É nesse sentido que no subcapítulo seguinte afunilamos a lente de observação às sessões de pintura e de dança, averiguando como os artistas habitam esses espaços e prolongando a discussão aqui iniciada em torno das diferenças e semelhanças entre o engajamento criativo e o regime de familiaridade.

4.2 *Habitar* o atelier de pintura e as sessões de dança: para um diálogo entre o engajamento criativo artístico e o regime de familiaridade

4.2.1 Do problema de *habitar* em instituições nem sempre hospitaleiras

Apercebemo-nos que o envolvimento dos artistas na criação difere do engajamento em familiaridade. No entanto, tal não significa que o regime em familiaridade não releve para a cogitação da criação artística, até porque devemos manter presente que tanto os pintores como os bailarinos que acompanhámos realizam a sua arte em instituições fechadas nas quais vivem a totalidade do seu tempo ou perto disso. Se durante as atividades de pintura e de dança participam na qualidade de artistas, não quer isso dizer que deixem de ser residentes do CASP e reclusos do EPL, instituições mandatadas para tutelar em larga medida as suas vidas. Indivíduos com patologia mental e reclusos em cumprimento de pena encontram-se, pois, debaixo da alçada de regulamentos rígidos e que perpassam quase todas as dimensões das suas vidas. No caso do EPL, tal sucede de modo necessariamente transitório, tendo em vista a duração da pena máxima de privação de liberdade vigente em Portugal; no caso do CASP, embora teoricamente a finalidade seja a de reabilitar e reintegrar os residentes para a vida em comunidade fora da instituição, apurámos que os casos de alta são praticamente nulos, prolongando-se para uma vastíssima maioria o regime de internamento até ao fim da vida.

Desta forma, é essencial contextualizar devidamente a experiência criativa destes artistas, sob pena de incorrer numa sua idealização desfasada da realidade empírica: a atividade dos artistas decorre não apenas nos recintos das respetivas instituições como também no quadro regulamentar das mesmas. É verdade que as interrogações que estão na base do presente estudo incidem nas atividades artísticas, mais do que no funcionamento das instituições. Em todo o caso, eleger como objeto de estudo a atividade artística *nestes contextos* não deixa de constituir *também* um certo ângulo – mesmo que indireto – de observação e análise das próprias instituições em causa. Os pintores e os bailarinos envolvem-se na criação artística naquela que é – circunstancial ou definitivamente, por períodos mais ou menos longos – forçosamente a sua casa.

Ora, sendo justo reconhecer a evolução e os esforços que as instituições têm vindo a realizar no sentido de se abrirem ao exterior e de humanizarem a sua abordagem junto das populações que acolhem – e de que, aliás, o desenvolvimento das atividades artísticas

aqui seguidas dão prova –, não deixa de ser evidente que esse é um processo que está longe de se ter completado. Com efeito, as tendências de fechamento e de despersonalização (ainda) existentes em instituições desta natureza e com estes propósitos encontram-se robusta e amplamente documentadas. O que, de resto, a nossa presença no CASP e no EPL pôde comprovar. A título de exemplo, refira-se que as saídas ao exterior são raras e acompanhadas (no caso do CASP), a privacidade e a intimidade são bens dificilmente alcançáveis devido à sobrelotação do espaço, o que redundava na necessidade de os espaços serem partilhados, dos quartos às casas de banho, passando pelas salas de convívio, mas também a liberdade de escolha no que respeita à alimentação e vestuário é diminuta, se não mesmo inexistente. É inequívoco que o “trabalho sobre os outros” (Laforge, 2009) continua a ser uma linha mestra da ação institucional, procurado corrigir o comportamento dos residentes e reclusos por via da aplicação de regras e sanções rígidas e assentando numa mutualidade assimétrica entre os mesmos e os funcionários. Muitas outras características poderiam ser elencadas, mas servem estas para facilmente se depreender que nestas instituições as condições para a criação artística não são as mais propícias.

Porque – vimo-lo no subcapítulo anterior – as atividades artísticas, em sentido estrito, se encontram obrigatoriamente circunscritas a espaços e tempos institucionalmente definidos, mas também, verificamos por ora, porque são lugares de *difícil habitabilidade*. Lembremo-nos, na senda de Breviglieri (2017), que o regime de familiaridade – a que designa por *habitar* – constitui o fundamento da dignidade humana e do *sentimento íntimo de se ser capaz*, uma garantia de segurança e da expressão da individualidade. Como, então, criar nestas instituições? Neste subcapítulo pretendemos encetar uma primeira sondagem dos cruzamentos, aproximações e passagens entre o engajamento criativo e o regime de familiaridade, colocando a tónica nos modos de habitar as sessões onde são desenvolvidas as atividades de pintura e de dança.

4.2.2 Habitar para criar: construir um espaço de segurança e confiança

As sessões onde decorrem as atividades artísticas devem, antes de tudo, ser *habitadas* pelos artistas – uma vez que é nas salas destinadas para o efeito que eles passam parte do seu tempo –, o que implica promover uma atmosfera agradável e familiar onde os artistas se possam sentir seguros para criar. É a própria Catarina, coordenadora do

projeto CEC, que o explicita, afirmando que um dos seus objetivos é o de “proporcionar um espaço de segurança” aos reclusos, para que eles “possam encontrar outras dimensões de si próprios, e imaginar uma outra realidade, mais positiva”⁴⁶³. E a ideia é reforçada quando declara que “não é possível dançar sem correr riscos, sem sair da zona de conforto, por isso é importante que o espaço/grupo em que a experiência acontece, seja território firme”⁴⁶⁴. Apenas nos subcapítulos seguintes se compreenderá em todo o alcance porque é a dança – tal como a pintura – uma atividade arriscada, porém, retenham-se para já duas ideias: (i) o risco inerente à criação artística carece de um *espaço de conforto e segurança*, ligação já identificada por Brahy (2014) no seu estudo sobre o teatro, e (ii) esse espaço não se limita ao *ambiente físico e material*, abrangendo igualmente as *sociabilidades estabelecidas*. Perseguimos, pois, os modos através dos quais se compõe a familiaridade nestes lugares, destacando a centralidade que tal processo assume na criação artística.

Atente-se no seguinte episódio ocorrido no CASP:

As sessões de pintura mudaram de sala. Este é o primeiro dia na nova sala, pelo que há uma agitação geral. A sala ainda não está arrumada e estruturada em função da atividade que ali, doravante, se vai desenvolver. Perante a necessidade de arrumar o espaço e dar-lhe a configuração adequada, a monitora pede a participação dos residentes inscritos no atelier, não apenas para o desempenho de funções braçais (arrastar móveis, etc.), mas também para opinarem sobre a disposição e arrumação das coisas (Diário de Campo, CASP, 3/jul./2020).

Há que referir que as sessões de pintura, durante a nossa estadia no CASP, tiveram de migrar de sala várias vezes. Esta sessão agora analisada é a primeira na nova sala e, por isso, ainda não se encontra inteiramente equipada: faltam materiais que devem ser transportados da antiga sala e a disposição do mobiliário, talhada para atividades de outra natureza, deve ser modificada de maneira a apropriar-se à prática da pintura. Numa frase, a sala ainda não é um atelier. A monitora solicita, então, o auxílio dos pintores para o cumprimento destas tarefas, já que com a sua ajuda a sala ficará mais rapidamente pronta. O que é curioso notar é que ela, repare-se, não se limita a dizer o que eles devem fazer; ao invés, apela à sua colaboração direta na definição da disposição da sala. Os pintores, portanto, não se cingem à implementação de mudanças concebidas pela monitora, sendo antes convidados a sugerir e propor ideias a respeito da configuração que o espaço deve

⁴⁶³ Extraído de uma notícia do jornal Diário de Notícias, datado de 30 de março de 2019. Disponível no website do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/>.

⁴⁶⁴ Citação retirada do *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/>.

assumir, as quais efetivamente surgiram e foram levadas em conta na medida do possível e da sua exequibilidade.

Em todo este processo de rearranjo da disposição da sala várias questões e dilemas emergiram e cuja resolução, conseguimos apurar, passou pelo crivo de três critérios distintos: (i) *técnico-profissionais*, quando o que estava em causa era a facilidade na prestação de cuidados aos pintores: aqueles menos autónomos devem estar mais próximos da secretária da monitora, p. ex.; (ii) *artísticos*, quando se pretendeu configurar o espaço tendo em conta a técnica de pintura de cada um: alguns pintores, pelos materiais que utilizam, precisam de mesas maiores do que outros, ou a posição relativa das mesas por referência às janelas, devido à incidência de luz; e (iii) de *conforto*, quando se primou pelo bem-estar na acomodação pessoal dos pintores ao espaço: alguns preferem estar em cantos mais isolados para se concentrarem devidamente na pintura, outros, menos empenhados, optam por ter o seu lugar junto aos colegas com quem têm maior afinidade, de modo a poderem trocar dois dedos de conversa. Não ignoramos que a conduta tomada pela monitora também passa por ter considerado esta uma oportunidade de estimular cognitivamente os pintores, apelando à sua capacidade de deliberação e de tomada de decisões. Não deixamos, no entanto, de registar que ela transparece perceber a importância para a criação pictórica da acomodação pessoal dos pintores à sala. Como, aliás, os próprios pintores, uma vez que, a par da monitora, mobilizaram critérios atinentes ao conforto e ao bem-estar.

Com efeito, para que os artistas sintam a *confiança e a segurança necessárias ao engajamento criativo* é necessário que as sessões decorram num espaço habitável, i. e., dotado de previsibilidade e comodidade, onde possam beneficiar das potencialidades confortantes dos atos rotineiros (Resende & Carvalho, 2021). Instaurando uma temporalidade serena e fluída, economizando o esforço reflexivo e suavizando a intensidade emocional, a ancoragem num espaço familiar possibilita aos artistas enfrentar os dilemas e as aporias subjacentes à atividade artística, prosseguindo-a mesmo quando não se sentem completamente seguros do rumo da tela ou dos movimentos que estão a realizar. Quer isto dizer que a confiança para agir intersecta com os hábitos experienciados localmente. Na falta destes, o estado de permanente alerta e urgência instala-se nos artistas, tornando-os cativos do ambiente imediato, inibindo assim inibindo desdobramento da sua ação e o exercício das suas capacidades artísticas.

Cumprido, pois, dar conta dos atos habituais que ocorrem nas sessões de pintura e de dança onde a criação artística tem lugar, uma vez que os mesmos nos permitem

salientar os traços de familiaridade que unem os artistas ao entorno com que transacionam. E o que é facto é que, estando atentos aos pequenos gestos e movimentos, vemos os hábitos multiplicarem-se. Tomemos o seguinte episódio protagonizado por Leopoldo, o qual, com ligeiras variações (insignificantes para a reflexão que intentamos), não apenas se reproduz semanalmente, como é extensível à maioria dos outros pintores.

Leopoldo entra no atelier. Eu já me encontrava no interior, mas consigo observá-lo pela janela. Aproxima-se calmamente até se interromper à porta por um breve instante. Espreita para ver se já está gente. Percebendo que sim, entra, sem bater à porta. Encaminha-se tranquilamente para o seu lugar, saudando os seus pares, a monitora e a mim próprio. Não para até chegar ao seu lugar, onde encontra o material de pintura. A monitora pergunta-lhe, então, que cores vai usar. Ele responde: “é o costume”. São o verde, amarelo, vermelho e azul. (Diário de Campo, CASP, 12/jun./2020).

Esta descrição isola um segmento específico das sessões de pintura, a saber, a chegada dos pintores à sala. Eles sabem o local e o horário da atividade, tendo sido informados pelos funcionários do CASP no momento da inscrição. E caso haja alguma alteração, essa informação é-lhes devidamente transmitida. Atesta-o o facto de, salvo raras exceções, os pintores não demonstrarem dificuldades em encaminhar-se atempadamente para o local estipulado. Assim é com Leopoldo, que se aproxima da sala na convicção de ser esse o destino correto. À entrada tem a confirmação de estar certo, pelo que não hesita em ultrapassar as ombreiras da porta. A tranquilidade que a sua postura e semblante transparece, somada ao facto de não ter sentido necessidade de bater à porta, indicam que este é um movimento trabalhado pela repetição, tratando-se apenas de mais um dia normal. Leopoldo encontra-se no lugar certo à hora certa, sabendo que é esperado, por isso, acena e saúda cordialmente os presentes, que devolvem os cumprimentos. Como reconhece o espaço da sala, identifica facilmente o seu lugar, e como sabe a razão pela qual ali se encontra, para lá rapidamente se encaminha. Esta capacidade de se orientar fluidamente na sala prova que o pintor detém um saber tácito e pré-reflexivo que o faz *perceber* o espaço, não como um contentor indiferenciado, mas como uma paisagem familiar. Várias saliências percetivas e pregnâncias sensoriais concorrem para esse saber imediato, tais como as telas expostas nas paredes, os rostos já conhecidos dos presentes, a disposição dos objetos, a arquitetura e a dimensão do espaço, ou os materiais depositos em cima das mesas. E o mesmo acontece nas movimentações para ir à casa de banho, para o intervalo ou, findada a sessão, para sair da sala: a acoplação do corpo ao espaço não encontra qualquer obstáculo sensorio-motor, não advindo, por

consequente, nenhum embaraço ou desconforto em Leopoldo. Neste caso concreto, o meio ambiente acha-se apropriadamente equipado e investido para o pintor se inserir na atividade pictórica, o que, como mostraremos, nem sempre acontece.

Ora, curiosamente, a familiaridade e o hábito que daí resulta não se ficam por aqui. A ambientação à sala passa identicamente pelos *formatos de mutualidade* ali desdobrados: repare-se que Leopoldo consegue antecipar que a monitora o vai interpelar a respeito das cores que pretende para pintar, operação esta fundada na sua experiência passada no atelier. Mais: o pintor sabe ainda que a monitora sabe quais as cores que ele vai querer usar, visto serem as do “costume”. O entendimento é mútuo, pois a monitora sabe, por seu turno, que Leopoldo espera pela sua aproximação para só então inaugurar a sua tela. De facto, o pintor, chegado ao seu lugar, não maneja os materiais que tem à disposição: a tela, a paleta, os pincéis, o frasco de diluente. Certamente que a monitora prevê as escolhas cromáticas do pintor, uma vez que são recorrentes, porém, opta por não colocar os tubos de tinta na sua mesa, deixando margem de decisão ao pintor por forma a responsabilizá-lo e dando-lhe a oportunidade de variar as cores. Tal como na anotação anterior, vemos nesta um outro modo de trabalhar junto das populações institucionalizadas – o “trabalho com os outros” (Laforgue, 2009) – adquirir contornos, segundo o qual, mais do que levar a cabo uma ortopedia corretiva dos comportamentos por via do cultivo da disciplina e da inculcação acrítica das regras, se busca, outrossim, a colaboração ativa dos visados. No lugar da assimetria, vemos surgir uma tentativa de simetria da relação com os artistas, delegando-lhes poder e autonomia de decisão, tanto quanto à disposição da sala como quanto às cores a utilizar. Pede-se a Leopoldo que, enquanto indivíduo autónomo, assuma a responsabilidade pelas suas opções, para o que deverá deliberar acerca das cores que melhor servem o seu interesse e preferência. Na terminologia do modelo dos regimes de engajamento, é solicitado a Leopoldo que se engaje no plano. Todavia, o que acontece é que o pintor aguarda sentado, decidindo, sim, mas só após a intervenção da monitora. Então, finalmente, põe mãos à obra. Veremos adiante as consequências desencadeadas quando este ritual não se verifica.

Neste episódio, tantas vezes reproduzido, fica na retina a importância do hábito no engajamento criativo, na medida em que, não somente traduz uma presença confortável na sala, como ainda penetra o próprio cerne da ação criativa, da qual a escolha das cores faz parte. O incentivo que a monitora endereça a Leopoldo, o de deliberar e ponderar acerca das cores que pretende utilizar, não encontra eco do outro lado, pois o pintor, por um lado, não toma a iniciativa de ir buscar os tubos de tinta, por outro lado,

perante a pergunta da monitora não esboça qualquer reflexão, respondendo de imediato: “são as do costume”. Neste aspeto específico, ele não responde ao desafio que lhe foi lançado, o de, justamente, se realizar enquanto indivíduo autónomo. Se alargarmos o escopo da observação para o outro pintor, Bonifácio, o caso é distinto, embora com traços similares: ele varia as cores usadas de sessão para sessão e, com efeito, pesa, por vezes exaustiva e demoradamente, as suas escolhas. Assim sendo, a monitora, contrariamente ao que faz junto de Leopoldo, não apenas não lhe disponibiliza os tubos de tinta em cima da mesa, como não toma a iniciativa de o abordar a esse respeito. Porém, Bonifácio, como já sabemos, pinta, salvo raríssimas exceções, com espátula. Havendo exceções, a monitora decide não lhe facultar na mesa também as espátulas, concedendo-lhe a oportunidade de refletir e optar pela variação da sua técnica usual. Ora, a verdade é que tal não acontece. O pintor, não tendo os materiais na mesa, encaminha-se para o local onde se encontra a caixa dos materiais e utensílios de pintura, dela retirando o que entende precisar sem dar mostras de qualquer dúvida ou operação reflexiva, da mesma maneira que também Leopoldo não questiona os materiais a usar. Portanto, os atos habituais não se limitam a constituir uma base a partir da qual os artistas se libertam para se envolverem na criação. Além disso, eles são igualmente um ingrediente do engajamento criativo, um seu componente interno, revelando a *continuidade e coexistência em diferentes graus do hábito e da criatividade na criação artística*.

Viremos as agulhas para as sessões de dança, atividade onde observámos fenómeno similar.

Logo no início da sessão reparo no seguinte: os reclusos vão chegando, cumprimentando o pessoal da equipa do CEC, que ainda se encontra em preparativos para a sessão, deslocam-se, sozinhos ou em pequenos grupos, para locais diversos do espaço, conversando e convivendo, num compasso de espera até ao começo efetivo da sessão. Quando o dinamizador se descalça para se dirigir para o centro da sala, os reclusos notam e imediatamente se encaminham para lá também, de modo a dar início à sessão. (Diário de Campo, EPL, 14/jun./2021).

A chegada dos bailarinos à sala dá-se a conta-gotas. Sabem de antemão que a equipa do CEC os espera, mas sabem ainda que entre o instante da chegada e o início efetivo da sessão existe um compasso de espera de alguns minutos. Já no interior da sala, dirigem-se aos vários membros do projeto, que conhecem, cumprimentando-os, conversando descontraidamente com eles, mas também entre si, sobre assuntos variados. Habitualmente, a postura corporal dos bailarinos expressa a vibração desanuviada que se

sente no ar, constituindo exceção os casos em que trazem alguma inquietação, seja por que motivo for. Não admira, pois, que se desloquem livremente pelo espaço, mexendo-se sem complexos, falando a alta voz, rindo. Vindos de outros departamentos e divisões do estabelecimento prisional, o seu notório à-vontade patenteia que depressa se acomodam à ambiência da sala em que acabaram de entrar. Neste sentido, a música instaura uma atmosfera propícia. Ora, a dado momento o dinamizador decide-se a iniciar a sessão propriamente dita, descalçando-se no intuito de se encaminhar para o centro da sala. O volume do ruído que pairava na sala rapidamente se desvanece, já que os bailarinos souberam ler o gesto do dinamizador, interpretando-o pré-reflexivamente como um sinal de que a atividade ia começar e, sequencialmente, dirigindo-se também para o centro da sala. O ato do dinamizador forneceu, pois, um apoio prático-cognitivo à coordenação da ação, tornando-a isenta de perturbações e facilitando o seu curso. Novamente, identificamos aqui um reconhecimento imediato do espaço e da natureza da atividade estribado em pistas sensoriais e perceptivas, permitindo aos bailarinos ajustar com naturalidade a sua conduta.

Este é apenas um de muitos exemplos que poderiam ser trazidos à colação a respeito do modo como a inserção dos artistas – pintores e bailarinos – nas suas respetivas sessões artísticas passa, antes de tudo, pela *abertura de vias usuais de ação num ambiente que reconhecem pré-reflexivamente a partir de pequenos índices sensoriais e perceptivos* e que tomam por garantido, sendo capazes de, no mais das vezes, apropriar a sua conduta à atividade em causa. Ora, para que os artistas possam tomar por garantido o ambiente da sessão faz-se necessário que o mesmo se encontre *devidamente equipado*, o que passa não só por um *investimento do espaço, dos objetos, artefactos e dispositivos materiais*, como também – operação não menos crucial – pelo *estabelecimento de uma atmosfera propícia à instalação confortável dos artistas*, promotora de um estar à-vontade que os assegure e facilite a tomada de riscos no engajamento criativo. Tal atmosfera, decerto, depende da disposição material das salas, bem como da sua acústica e sonoridade: a música é, com efeito, um elemento incontornável na inserção existencial dos artistas nas sessões. Mas depende igualmente do *estabelecimento de sociabilidades e mutualidades de confiança*, não só entre pares, como com a equipa de intervenção, no caso do CEC, e os funcionários, no caso do CASP. Catarina já nos havia dado conta disso mesmo quando, vincando a importância de fornecer aos bailarinos um “espaço de segurança”, alarga o significado de “espaço” ao “grupo”. Como, na coordenação coletiva do curso da ação, se

dá corpo a uma atmosfera onde se possa respirar confiança, para mais em instituições desta natureza? A nossa etnografia apurou duas vias distintas.

Principiemos pelo caso do CEC, no qual verificámos que o clima de confiança é construído essencialmente mediante a afirmação e recorrente reiteração de serem as sessões de dança um espaço em muitos aspetos, não somente à parte, como até *oposto* ao EPL. Já o havíamos percebido no episódio acima narrado da interrupção da sessão por parte de um guarda prisional: Catarina enfrenta-o no intuito de zelar pelo interesse do projeto, leia-se, pelo desenrolar da atividade artística, mas também, o que não é de somenos, pelo isolamento e blindagem daquele espaço relativamente à presença extemporânea do guarda, figura representativa da instituição. Aliás, breve nos apercebemos desta dinâmica:

Ainda antes dos reclusos chegarem à sala, e já com a equipa de intervenção a postos para os receber, um guarda prisional alertou-nos para deixarmos os pertences todos juntos e afastados dos reclusos, de maneira que eles não lhes pudessem aceder. A equipa recebeu o aviso com um misto de perplexidade (dizendo que já conheciam os reclusos há 7 meses, aludindo a uma relação de confiança), e naturalidade (atendendo ao conhecimento, e respetivas expectativas, quanto ao trabalho dos guardas), respondendo, na pessoa da Catarina, que não tem medo de deixar os pertences à mostra. (Diário de Campo, EPL, 9/mar./2020).

Numa das primeiras sessões a que tivemos acesso deparámo-nos com esta ocorrência. Poder-se-ia pensar que a advertência do guarda se dirigia a nós, ainda desconhecidos naquele terreno. Mas, longe disso, ele transmite a mensagem a todos os membros da equipa, nós incluídos, bem-entendido. E o conteúdo implícito transmitido não deixa margem para dúvidas: aos seus olhos, os bailarinos não são de fiar, pelo que, aconselha-nos, manda o bom-senso e a prudência que deponhamos os nossos pertences (casacos, computadores, cadernos e afins) fora do seu alcance. Além disso, não podemos deixar de considerar a intervenção do guarda representativa do clima vivido em ambiente prisional, transparecendo ser o mesmo pautado pela permanente desconfiança e estado de alerta, bem como atravessado por rivalidades aguerridas e subsequentes disputas. Dados os condicionamentos impostos ao nosso acesso ao EPL, naturalmente que não as pudemos observar diretamente, nem, de resto, foi essa a nossa finalidade. Em todo o caso, a literatura sociológica a respeito do tema é abundante e já foi extensamente citada.

Nessa senda, captámos durante as sessões vários depoimentos verbais dos bailarinos alusivos às dificuldades sentidas no quotidiano prisional, sendo os próprios a admitir a recorrência de condutas agressivas, desconfiadas e violentas. E as críticas que

endereçam ao sistema prisional são variadas e recorrentes. Davidson, numa entrevista concedida junto de órgãos de comunicação social, lamenta que "a maioria dos estabelecimentos prisionais não incentivem os reclusos a integrarem-se na sociedade"⁴⁶⁵. Ricardo não é menos mordaz, denunciando que "os reclusos chegam e ficam inativos durante anos, falam com uma educadora de seis em seis meses, pedem para trabalhar e ir à escola e demora quase um ano"⁴⁶⁶. E Rafael é igualmente corrosivo: "a cadeia é um poço de potencialidades, ya...em muita coisa. Só que de repente, com o passar do tempo, dissipa-se com tudo o resto que é maior aqui"⁴⁶⁷, fazendo uma óbvia alusão ao funcionamento do sistema prisional. Ideia corroborada, de resto, por Joellinton, que confia que "na ala é muito pesado, eu vejo muitas coisas que querendo ou não me tocam profundamente. (...) É mesmo o sistema."⁴⁶⁸. E se porventura consideram que têm vindo a delinear uma evolução positiva durante a sua estadia na prisão, não a atribuem ao trabalho realizado pelo EPL.

"Lá está, é as grandes questões da sociedade: famílias monoparentais, vindos de bairros sociais...Não sou vítima, né? Mas é como se o campo estivesse inclinado, né? A pessoa começa em desvantagem. Em determinada altura, perdi-me assim. Entrei preso com 18, era um jovem, não sabia nada. Agora passado tantos anos, sei, e tenho vindo a fazer um trabalho interno notável, comigo próprio. Hoje apresento-me como um homem em construção, mas muito atento, muito atento a tudo o que se passa à minha volta. Com muitos sonhos ainda por concretizar, cheio de vida, e...sinto que ainda tenho muita utilidade. Mas isto porque...eu escolhi fazer esse caminho comigo próprio aqui, não porque houve uma reinserção ou reintegração. Eu auto-ressocializei-me. E mais uma vez: sou um privilegiado por tenho essas ferramentas em mim. Talvez a maioria não tem. E aqui fazem exatamente o contrário da reinserção, da inclusão. Então...é um trabalho, é um trabalho". (Depoimento de Ricardo, bailarino do CEC)⁴⁶⁹.

Ricardo avalia negativamente o trabalho de reinserção que o EPL tem realizado consigo e não tem pruridos em enfatizá-lo: enquanto sistema destinado à reinserção, a prisão é, do seu ponto de vista, inequivocamente malsucedida. É verdade que o seu caso é de sucesso, pelo menos o próprio assim o sente. Está mais sensível ao que o rodeia,

⁴⁶⁵ Extraído de uma notícia disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

⁴⁶⁶ Extraído de uma notícia disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

⁴⁶⁷ Transcrição extraída de um vídeo disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/media/videos/>.

⁴⁶⁸ Transcrição extraída de um vídeo disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/media/videos/>.

⁴⁶⁹ Transcrição extraída de um vídeo disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/media/videos/>.

acalenta esperanças e sonhos, sente-se vivo e capaz de ser útil. Mas esta trajetória, afiança-nos, foi conseguida *contra* o sistema, por ter ele feito “um trabalho interno notável”, um “caminho consigo próprio”, empreendimento que não está ao alcance de todos os reclusos. O facto de “não haver reinserção ou reintegração” é para si tanto mais grave quanto avalia que a prisão é uma espécie de fim da linha para tantos e tantos que, por circunstâncias que lhes escapam ao controlo, já nascem num “campo inclinado”, em “desvantagem”. Justamente por essa razão, por, não obstante as dificuldades, ter conseguido descobrir “as ferramentas” necessárias em si mesmo, é que se considera “um privilegiado”, o que equivale a dizer, uma exceção no contexto prisional.

Assim sendo, para além da pressão que recai sobre os ombros dos bailarinos no dia-a-dia prisional, obrigando-os – com vista à preservação da sua integridade física e moral – à vigília constante e infligindo-lhes um dispêndio continuado de energia emocional e cognitiva, acresce que, no seu entendimento, o sistema prisional não é eficaz no cumprimento dos seus desígnios humanistas. Deste ambiente, deve notar-se, participam não só as sociabilidades entre reclusos, mas também entre eles o os vários representantes da prisão, fazendo desta um ambiente hostil, dificilmente habitável, onde o perigo, sempre à espreita, reduz as possibilidades de experienciar momentos relaxados e descansados. É compreensível que, dado o contexto, Catarina tenha a pretensão de demarcar as suas sessões das restantes esferas da vida prisional, uma vez que um ambiente tal-qual acabámos de descrever revelar-se-ia infecundo para a criação artística. Assim sendo, a coordenadora escuta a exortação do guarda, mas não a cumpre. Mais até: comunica frontalmente a sua intenção de incumprir uma recomendação que, com toda a certeza, lhe foi dirigida com a disposição de zelar pelos seus interesses. Em certa medida, Catarina desafia o guarda: este passa mais tempo no EPL do que qualquer membro do projeto e, por isso, julga conhecer melhor aqueles com quem diariamente lida, mas a coordenadora do CEC invoca os laços de confiança estabelecidos no âmbito do projeto de dança, fruto de sete meses de trabalho conjunto. Com esta atitude, toma definitivamente como seu o lado dos bailarinos, alegando ser infundada a precaução levantada pelo guarda.

A tentativa de implementar um clima de segurança por via de mutualidades confidentes foi clara ao longo de toda a pesquisa. As confidências dos bailarinos junto de Catarina, sobretudo, mas também outros membros da equipa e connosco, foram frequentes, inclusive referentes a assuntos sigilosos, que, evidentemente, nos abstemos de especificar. Os desabafos foram uma constante, dando conta de que os bailarinos

sentiam ser este um ambiente onde se podiam soltar, aliviar e expor-se. Para que assim fosse, Catarina – como os demais colegas – sempre promoveram uma relação de proximidade com os bailarinos, consubstanciada em toques corporais recorrentes na realização dos exercícios. Para Catarina, a possibilidade de criar um ambiente confortável e confiante implica que os próprios membros da equipa técnica se vulnerabilizem junto dos bailarinos:

“É muito importante que se possa criar um território, que é um território de linguagem partilhada, entre a equipa e entre os participantes. (...) Temos de estar disponíveis de nos mudarmos a nós (...). É uma linguagem que é nosso, e temos de nos encontrar nessas diferenças. Só a partir daí é que é possível encontrar essa plataforma de segurança (...). Tem de existir o humor, o afeto, a possibilidade do erro... tudo isso faz parte”.⁴⁷⁰

A coordenadora do CEC faz depender a “plataforma de segurança” sentida pelos bailarinos durante as sessões de dança da *simetrização das mutualidades*. Não são apenas os bailarinos a aprender e a obter ganhos com a participação no projeto, senão também a equipa de técnicos do projeto. Os ensinamentos devem ser recíprocos, para o que se exige que haja uma disponibilidade dos membros da equipa do projeto para se deixarem afetar pessoalmente – e não apenas profissional ou artisticamente – pelos bailarinos enquanto pessoas singulares e únicas. No limite, essa disponibilidade, diz-nos Catarina, passa por uma “mudança” dos próprios técnicos. E, com efeito, são os próprios bailarinos que, na sua maioria, veem em Catarina mais do que a coordenadora de uma atividade em que se acham inscritos. Sem deixar, evidentemente, de ser a coordenadora, investida de todos os poderes e competências que o cargo lhe outorga, ela é, antes de tudo mais, uma amiga confiante. Assim o indica as inúmeras e frequentes manifestações, algumas das quais efusivas, de afeição fraterna, até de ternura e carinho, dos bailarinos junto de Catarina: abraços, beijos, palavras amicais, gestos de atenção e cuidado, de preocupação e zelo. Davidson, p. ex., não tem dúvidas quando assinala que “uma das melhores sensações é quando eu vejo a porta de onde vocês vieram, do PBX, a abrir, e sai a Catarina e o pessoal do projeto. Eu falo assim: «eles não se esqueceram de nós»”⁴⁷¹. E Nuno atesta concordar com o seu colega: “esta rapariga [a Catarina] não veio só aqui com o seu lindo projeto, para ficar bem com a sociedade, para dizer «olha, eu consegui criar um projeto dentro da

⁴⁷⁰ Transcrição extraída de um vídeo disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/media/videos/>.

⁴⁷¹ Transcrição extraída de uma reportagem em vídeo do Jornal Público, disponibilizado no Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IOM0ihv14HE&t=308s&ab_channel=P%C3%9ABLICO.

cadeia». Não! Esta rapariga veio para interagir connosco, com os reclusos⁴⁷². A esse respeito, Catarina chegou-nos inclusivamente a dizer que na fase inicial do projeto – ainda nós não tínhamos começado a pesquisa – a sua disponibilidade para o envolvimento corporal com os bailarinos (abraços, rebolar pelo chão, etc.) havia chocado os guardas prisionais, que não deixaram de lhe lançar variadas advertências.

O distanciamento pretendido face ao EPL não se faz por decreto verbal, mas por atos concretos que, ao longo do tempo, vão mostrando aos artistas poder confiar na equipa do CEC. Um exemplo claro de que assim é surgiu quando numa das mostras informais do grupo de bailarinos ao pessoal profissional do EPL Catarina solicita junto de estes, que já vinham entrando na sala da sessão, que retrocedam e esperem que ela lhes peça para entrar. *A coesão do grupo requer a rutura com o ambiente prisional*, pelo que os seus representantes somente são autorizados a aceder à sala quando os bailarinos se encontram prontos a iniciar a mostra. Até lá, toda uma preparação é necessária, a qual invalida dos membros que são estranhos às sessões de dança.

A delimitação e isolamento do espaço da sessão face ao exterior e a sua respetiva conversão num lugar de segurança é um intuito que, além disso, penetra a própria atividade de dança. São múltiplos os exemplos de que assim é, os quais serão, paulatinamente, apresentados ao longo do texto. Por ora, leia-se o seguinte trecho:

Exercício. Imaginar uma reunião de diretores da prisão a decidir o que vai acontecer às prisões na pandemia. Traduzir isso para a dança. A coordenadora afirma mesmo: “não é linguagem gestual, mas conversar a partir da dança, movimentos abstratos”. (Diário de Campo, EPL, 20/jul./2020).

É no seio dos próprios exercícios sugeridos por Catarina que se imprime o afastamento face ao EPL. O alcance deste género de exercícios – tantas vezes realizados – em que se parte dos movimentos (estéreo)típicos de uma figura de autoridade para então criar movimentos de dança será elucidado posteriormente. Por ora, o centro de gravidade da análise reside na *formação dos laços de confiança* e consequente *consolidação de um espaço seguro* para a criação artística. E neste excerto, mais uma vez, ressalta a já identificada operação de afastamento relativamente ao EPL. Pois onde o ambiente deste é, por definição, privativo da liberdade, nas sessões procura-se fomentar o espírito criativo, mesmo que, como é o caso, para isso se tenha que caricaturar as posturas e os

⁴⁷² Transcrição extraída de uma reportagem em vídeo do Jornal Público, disponibilizado no Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IOM0ihv14HE&t=308s&ab_channel=P%C3%9ABLICO.

movimentos dos mais altos responsáveis da prisão. Outro dos exercícios exaustivamente repetido – e que se nos afigura relevante para o que por ora nos move – pedia aos bailarinos que distribuíssem entre si o peso dos seus corpos. Habitualmente em pares ou grupos de três, os bailarinos deixavam-se cair sobre o corpo dos companheiros, que, por sua vez, respondiam à força no seu corpo imprimida. Esta dinâmica parece-nos promotora da confiança entre os bailarinos, os quais sabem poder cair com o amparo do corpo dos colegas. Se no EPL a falta de condições para a o uso da intimidade e da privacidade é gritante, nas sessões, por seu turno, os bailarinos deverão sentir-se confortáveis para desabafar sem temer consequências e sancionamentos institucionais, mas também para recuperar vivências traumáticas e acontecimentos marcantes das suas vidas sem caírem no ridículo.

A pretendida – e a nosso ver consumada – atmosfera de confiança e segurança passou ainda por uma atenção aguda dos membros da equipa – da qual, refira-se, fazia parte um psicólogo – às *necessidades emocionais e afetivas dos bailarinos*, com a cautela, porém, de não deslizar para a compaixão e para a condescendência paternalista.

Conversa inicial de grupo. Tocam-se vários pontos. A coordenadora aborda o que os reclusos sentem por o projeto mudar de formador de mês a mês: o que sentem com a despedida do formador com quem trabalharam durante o mês. Um dos reclusos afirma: “já estamos habituados. É igual aqui na prisão”. A coordenadora revela ainda que fez queixa de um guarda prisional. A coordenadora garante ainda aos reclusos que as matérias pessoais e íntimas que eles possam partilhar no contexto das sessões tem um carácter sigiloso relativamente aos funcionários do EPL. Outro dos temas é a negociação do grau de compromisso dos reclusos no projeto. (Diário de Campo, EPL, 2/mar./2020).

Esta cena, sem embargo pequenas variações, ocorreu inúmeras vezes. Durante um largo período da implementação do projeto, a cada mês era convidado um formador diferente para dinamizar as sessões. Grosso modo, com todos eles os bailarinos geraram alguma afinidade, mesmo que mais com uns do que com outros, naturalmente. A interrupção desse apego, quando intenso, é objeto de preocupação para Catarina, que promove juntos dos bailarinos conversas acerca das suas sensações a respeito das despedidas. Vemos aqui insinuar-se uma outra figura do trabalho social, a do “trabalho para os outros” (Laforgue, 2009), onde a prioridade é acautelar e preservar o bem-estar dos bailarinos, minimizando tanto quanto possível os eventuais danos que o *design* do projeto poderia provocar naqueles que dele beneficiam. Mas o potencial heurístico deste trecho é mais vasto, abrindo para o modo como este cuidado pelo outro se compõe com

outros modos de mutualidade e de intervenção. Em primeiro lugar, porque mais uma vez fica explicitada a separação do CEC face ao EPL: é afiançado aos bailarinos que aquilo que nas sessões for dito e revelado não ultrapassará as paredes da sala. Em segundo lugar, a convocação da temática da conversa e o fomento da partilha de emoções não se fica pelo intuito reparador do cuidado pelos bailarinos, antes consistindo, também, num exercício em si mesmo de abertura e consolidação da confiança. Em terceiro lugar, esta partilha e permeabilidade emocional pode ser – como acabou por ser várias vezes – canalizada para a criação artística. Finalmente, em quarto lugar, vemos ainda Catarina apelar ao compromisso dos bailarinos com o projeto, convidando-os a um envolvimento no plano sob a forma contratual, o qual deverá ser honrado na base do trabalho e do empenhamento, ação institucional que já vimos, a respeito do CASP, configurar uma versão do “trabalho com os outros”: o projeto depende tanto dos seus responsáveis como dos participantes, que, por isso, sobre ele devem tomar responsabilidade.

Atente-se na seguinte entrada do diário de campo:

Conversa inicial antes da realização das atividades. Discute-se acerca de uma proposta para uma apresentação pública em Cascais, mas que tem por condição só irem seis elementos [alguns dos reclusos estão automaticamente excluídos por não poderem sair devido a mau comportamento e aos subsequentes castigos]. A coordenadora passa o ónus da decisão para os reclusos, mas antes levanta o problema da qualidade artística [o projeto é recente]: “não queremos ter aplausos apenas por serem reclusos”, e acrescentando: “o CORPOEMCADEIA não pode ser uma extensão do EPL”. Eles demonstram dificuldades na seleção dos seis membros para irem representar o grupo, e chegam coletivamente a uma conclusão, verbalizada por um deles: “ou vamos todos ou não vai nenhum”. A coordenadora lembra que por vezes é necessário ponderar os interesses coletivos em detrimentos do individuais e perceber que há algo que transcende as vontades particulares. Os reclusos dizem que não é uma questão de interesses pessoais, mas de “conforto do grupo”: “se fossemos só seis, seríamos à mesma o grupo, mas estamos mais confortáveis a fazer os exercícios e a apresentação em grupo”, diz um deles. Concluíram que o melhor seria não fazer a apresentação. A coordenadora acede com naturalidade. (Diário de Campo, EPL, 9/mar./2020).

Este episódio é sugestivo a vários títulos. Por um lado, note-se, Catarina delega o poder de decisão aos bailarinos enquanto grupo, neles cultivando a responsabilização pelas suas próprias atitudes e opções, mas também o espírito de diálogo e de consenso. E o que está em causa está longe de ser irrelevante, uma vez que se trata da possibilidade de, no âmbito do projeto, sair do EPL durante umas horas. Por outro lado, a reação, deliberação e subsequente decisão dos bailarinos devem ser escarpelizadas, pois perante tão tentadora oportunidade não deixa de surpreender que a tenham declinado. Ora, o desafio proposto aos bailarinos tem uma condicionante à qual eles não são indiferentes:

só parte do grupo tem autorização formal para se deslocar ao exterior. À primeira vista, poderíamos então julgar que a rejeição dos reclusos decorresse do facto de considerarem *injusta* esta diferenciação de tratamento externamente imposta. Mas a discussão não segue esse caminho. Aliás, é até proferido por um dos bailarinos que o grupo estaria sempre representado na sua totalidade, mesmo que por apenas metade dos seus membros. Além disso, a recusa dos bailarinos não se deve a não conseguirem corresponder ao desafio lançado pela coordenadora. Antes pelo contrário, os bailarinos superam em toda a linha a prova de autonomia e responsabilidade enfrentada, uma vez que conseguem, enquanto grupo, consensualizar uma decisão final, justamente a de não aceder ao convite. E o motivo, curiosamente, remete-nos para o regime de familiaridade. O projeto ainda tem poucos meses de andamento, a qualidade artística dos movimentos ainda não se encontra suficientemente trabalhada e os bailarinos têm disso consciência. A exposição pública naquele momento seria arriscada, até porque os bailarinos não desejam ser aplaudidos “apenas por serem reclusos”. Todavia, seria possível, desde que satisfeita uma condição, justamente a de todos os membros do grupo estarem autorizados a participar. Não, como vimos, por uma questão de justiça, mas, repare-se, de conforto: os bailarinos estão acostumados a ensaiar juntos, pelo que uma apresentação pública com o grupo reduzido a metade ser-lhes-ia *desconfortável*. Para os bailarinos é antecipável e expectável não conseguirem habitar convenientemente o palco na apresentação do espetáculo e, por isso, preferem deixar passar a oportunidade.

A cena seguinte, extraída de uma fase já mais avançada do projeto, mostra-nos algo diferente, sendo elucidativa do conforto sentido pelos bailarinos:

Já no final da sessão surgem dois guardas prisionais na sala para avisar da hora. A sessão, na realidade, já acabou. Mas todos permanecemos ali: uns em conversa, outros ainda se movendo e dançando por sua própria iniciativa. Reparo que aqueles que estão a dançar, mesmo dando conta da chegada dos guardas, não param. (Diário de Campo, EPL, 14/jun./2021).

A sessão está terminada. Nenhum exercício há ainda por realizar. Por isso, o ambiente é de descontração geral, cada qual envolvendo-se na atividade que mais lhe apraz no momento: uns conversam, outros, por gosto, continuam a dançar, até porque a música continua a soar. Estes últimos, reforça-se, não o fazem por obrigação, visto que nenhum exercício fora proposto. A certa altura, dois guardas surgem para notificar os responsáveis do projeto do término do tempo da sessão. Essa aparição, contudo, não interrompe os bailarinos que se encontravam a dançar, não demonstrando qualquer

vergonha ou pudor, como talvez fosse expectável acontecer no ambiente prisional. Poucos instantes depois param o movimento e retiram-se, mas regista-se a comodidade sentida pelos bailarinos para dançar por iniciativa própria e sem embaraço mesmo na presença dos guardas. Tudo nos leva a crer que a explicação de tal desembaraço reside provavelmente no facto de os próprios bailarinos sentirem na pele as diferenças entre o ambiente que se respira nas sessões de dança e o dos restantes espaços prisionais por onde circulam quotidianamente. Duda, outro dos bailarinos do projeto, sinaliza essa demarcação explicitamente:

“Estes pequenos projetos é nos fazem sentir que não somos só presos, que estamos a trabalhar para um futuro melhor lá fora. (...). É diferente [aqui no projeto], parece que não é a prisão. Quando vimos para aqui, a prisão fica para trás. A partir do momento em que entramos naquela porta [de volta para a prisão], a prisão está ali. Aqui [no projeto] estamos com pessoas da rua, é como se estivéssemos na rua. A nossa mente não está dentro da cadeia”. (Depoimento de Duda)⁴⁷³.

O seu depoimento é recolhido numa sessão de dança ao microfone de um órgão de comunicação social que por ocasião estava presente para efeitos da construção de uma reportagem. O uso constante de advérbios de lugar não deixa margem para dúvidas. O que é o “aqui” e o que é o “ali” em momento algum se confundem: se o “aqui” for a sessão, a prisão é “ali”, e vice-versa. E as passagens de uma para a outra são radicais e dolorosas. A sessão de dança, para Duda, difere drasticamente do que se passa no restante espaço prisional, chegando-lhe mesmo a parecer “que não é a prisão”. A cela não encarcera apenas o corpo e, nesse sentido, a dança liberta-o, permitindo escapar da prisão em pensamento. Como Davidson indica, o recluso está “sempre fechado na cela, refeitório e pátio”, vindo o CEC “abrir a mente”⁴⁷⁴. Retomemos uma declaração de Joellinton já aqui parcialmente citada:

“É uma emoção diferente, porque na ala é muito pesado, eu vejo muitas coisas que querendo ou não me tocam profundamente. (...) É mesmo o sistema. E no projeto sinto-me eu, tipo livre. E quando voltamos para a cela cai a ficha toda, é a prisão outra vez. Eu já estou preso há 11 anos e digo mesmo, o projeto mudou-me, fez algo diferente, algo que nunca senti estando sempre na ala. Foi uma coisa boa, muito boa mesmo”. (Depoimento de Joellinton)⁴⁷⁵.

⁴⁷³ Transcrição extraída de uma reportagem em vídeo do Jornal Público, disponibilizado no Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IOM0ihvl4HE&t=308s&ab_channel=P%C3%9ABLICO.

⁴⁷⁴ Extraído de uma notícia disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

⁴⁷⁵ Transcrição de um vídeo disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/media/videos/>.

Do discurso do bailarino sobressai um contraste ostensivo entre as sessões de dança e o sistema prisional. O léxico empregue é sintomático: onde as primeiras são “livres” e “boas”, o segundo é “pesado”. Não espanta, então, que ele refira que de um espaço para o outro existe uma transição, a qual, para mais, é custosa. Voltar à prisão – neste sentido figurado, visto que efetivamente dela não chegou a sair – é um processo doloroso e nem sempre fácil de digerir: após a leveza da atividade artística, “a ficha caiu”, “é a prisão outra vez”.

Uma última nota deve ser adiantada, com fim a evitar interpretações abusivas e deslocadas a respeito do trabalho desenvolvido pelo CEC. Quanto se afirmou acerca do cultivo de uma oposição e contraste relativamente ao EPL deve ser lido nas devidas proporções: o fito foi o de criar um espaço de segurança onde os bailarinos se pudessem expressar livremente e sem amarras. Na verdade, em momento algum esse desígnio recorreu a práticas que pudessem colocar em causa o regular funcionamento da prisão nem tampouco os interesses dos bailarinos na sua condição de reclusos. Estes dois bens foram sempre salvaguardados nas atividades dinamizadas no âmbito do CEC. Aliás, os responsáveis do projeto mantiveram sempre uma relação salutar o bastante com a instituição, com quem dialogaram e negociaram variadas ocasiões, mesmo quando os interesses de um e outro pareciam conflitantes. Prova disso mesmo é o facto de atualmente decorrer uma segunda versão do projeto coordenado pela mesma pessoa e implementado no mesmo estabelecimento prisional. À guisa de remate, quando referimos que as sessões de dança foram animadas no sentido de as isolar e separar dos restantes espaços prisionais, tal não deve ser lido em termos absolutos. Em rigor, a separação é inexequível: não só as sessões decorrem num espaço institucional, como os bailarinos não deixam, naquelas duas horas, de estar sob a tutela do EPL, mas também, e ainda, a própria equipa do CEC tem a sua intervenção balizada contratualmente com a instituição. Destarte, as sessões de dança estão inelutavelmente conectadas à instituição, pelo que, em bom rigor, mais do que de um processo de isolamento, estamos perante uma relação que assume a figura de uma *disjunção*.

O caso do CASP é, como escrevemos, distinto. Na criação de um clima de segurança arrimado em mutualidade de confiança nas sessões de pintura não vislumbrámos o mesmo procedimento de oposição à instituição. No seu lugar, captámos inúmeras ocasiões em que as monitoras, de modo a tornarem o espaço habitável e a cultivarem uma relação de proximidade com os pintores, procederam à *flexibilização das*

regras de funcionamento da atividade. Bonifácio, p. ex., mostrou-se ao longo do tempo sensível à música que tocava na sala, realizando vários pedidos musicais que comumente foram anuídos para lhe tornar o ambiente mais propício à pintura. Mas outros casos há em que a obtenção de um equilíbrio entre o cumprimento das regras e o conforto que se pretende que o espaço proporcione é mais delicado.

Quando os residentes chegam atrasados ou faltam, a monitora pede sempre que eles justifiquem quando aparecem (nessa ou na sessão seguinte). Por norma, faz fé nas justificações, mesmo quando são notoriamente falsas (algumas das quais pude comprovar diretamente), mas sempre sublinhando a importância de aparecer nas atividades, da rotina, da disciplina, do compromisso, e, até, associando a comparencia nas sessões ao respeito manifestado por ela. (Diário de Campo, CASP, 19/jun./2020).

A monitora não pode descurar a sua tarefa de inculcar nos residentes os valores do dever e do respeito pelas regras, pelo que, perante atrasos ou faltas à sessão solicita uma justificação verbal. É desejável que os pintores estejam cientes de que a presença na atividade em que estão inscritos é, se não obrigatória, um dever que sobre eles impende. O ato de pedir uma justificação pressupõe a identificação de uma falha. Por isso mesmo, após ouvir as justificações, reforça junto dos pintores a importância da disciplina e do compromisso, uma vez que a atividade visa promover o seu bem-estar físico, psíquico e social. É, antes de tudo, para o seu próprio bem que os pintores devem comparecer no atelier. Mas o mais interessante neste excerto é constatar que a monitora finge acreditar nas justificações que lhe são dadas, mesmo quando sabe que elas são forjadas. A sua credulidade, note-se, tem um efeito óbvio, justamente o de evitar o confronto e o desmascaramento dos pintores. Embora aproveite o facto para reiterar as regras em vigor e a importância de as mesmas serem cumpridas, a monitora salva a face dos incumpridores. A nosso ver, este é um ato que, subtraindo os pintores ao embaraço e à vergonha que previsivelmente assomariam num confronto de onde sairiam desacreditados, pretende garantir o conforto e o bem-estar dos pintores naquele espaço. Todavia, a monitora dá ainda um passo mais, advogando que o cumprimento das regras de funcionamento da atividade por si dinamizada é uma forma de os pintores manifestarem respeito por ela. Aqui abrem-se duas vias de interpretação que consideramos válidas e não mutuamente excludentes: (i) a monitora associa o incumprimento das regras ao desrespeito por si na sua qualidade de profissional da instituição e (ii) a monitora, mesmo não conectando, como nos parece evidente, o incumprimento dos pintores ao desrespeito por si enquanto pessoa e ao nível pessoal, não

deixa de aproveitar a ocasião para promover uma aproximação e personalização da mutualidade que entretém com os pintores, na senda de consolidar o atelier como um lugar de confiança e segurança.

O facto de os pintores mentirem a respeito dos seus incumprimentos deita por terra a tentativa de com eles estabelecer uma mutualidade confidente. A monitora, contrariamente aos membros da equipa do CEC – que não são funcionários assalariados do EPL –, é uma profissional do CASP e os pintores receiam que a revelação da verdade desemboque num sancionamento da sua falta. Receio, deve referir-se, infundado, uma vez que em nenhum momento assistimos a qualquer penalização por incumprimentos desta natureza, os quais, aliás, são compreendidos pelos monitores em função da condição de vulnerabilidade dos residentes. Mas, na verdade, este cenário não esgota a realidade, visto que também é comum vermos surgirem no atelier mutualidades confidentes entre os pintores e as monitoras.

Os residentes desabafam com a monitora, falando da sua vida, das suas inquietações, dos seus amores e desamores. A monitora procura equilibrar a escuta com o incentivo ao trabalho disciplinado. (Diário de Campo, CASP, 19/jun./2020).

Repare-se que esta anotação foi retirada no exato mesmo dia da precedente. O panorama é radicalmente diferente: os pintores conversavam com a monitora acerca das suas vidas amorosas, abrindo-se nas suas angústias e anseios, mas também no que toca aos seus prazeres e alegrias. E a monitora, sem deixar cair a missão de fomentar o espírito de trabalho e de dedicação à atividade, digna-se a escutar as aventuras e peripécias relatadas. Embora a sala se destine à criação artística, é importante que aqueles que a frequentam sintam que o atelier é um espaço onde podem dar largas àquilo que intimamente os preocupa, não apenas por intermédio da arte, mas também através de uma mutualidade confidente com a monitora. A sensibilidade requerida para almejar esse equilíbrio resulta evidente no seguinte trecho:

Um residente interrompe a sua atividade e sai da sala sem prestar cavaco a ninguém. A monitora apercebe-se e interceta-o: “onde pensa que vai? Ainda não é intervalo!”. O residente justifica: “vou falar ao telefone com a minha mãe”. A monitora reajusta o seu tom, e incentiva-o: “faz muito bem. Vá lá e dê beijinhos à sua mãe”, não sem adicionar: “mas para a próxima diga-me que vai ao telefone”. (Diário de Campo, 5/jun./2020).

Um dos pintores ter-se-á apercebido da hora e, na sequência, desloca-se para a porta no intuito de sair. Ele sabe, porque lho comunicaram, que é aquele o horário estipulado para se dirigir ao telefone para falar com a sua mãe. A monitora, desconhecedora de tal facto, reage com veemência, contrariando o seu ímpeto e lembrando que o tempo de intervalo ainda não chegara. O pintor tem uma justificação pronta (e que vim a constatar ser fidedigna) e transmite-a, momento em que a postura da monitora, sensível ao pretexto invocado, modifica radicalmente a sua conduta. Se, num primeiro instante, interpelou o pintor com o propósito de lhe apontar uma falha e, por conseguinte, corrigir o seu comportamento, agora a monitora incentiva-o vivamente à saída da sala. Mais: envolve-se afetivamente na missão do pintor, pedindo-lhe que envie à mãe cumprimentos seus, instituindo, destarte, um tom familiar no trato. Não sem voltar a equilibrar os pratos da balança, pois, de facto, o pintor poderia perfeitamente ter anunciado a sua intenção junto da monitora.

Realce-se, portanto, que a construção de um espaço proximal e familiar requer o envolvimento dos artistas em mutualidades confidentes e personalizadas, até porque, dado o contexto, têm de partilhar com pares e técnicos o espaço físico, justamente aquele que se pretende que seja suficientemente seguro para que se possam libertar para o engajamento criativo. Essas mutualidades exigem dos técnicos responsáveis pelas atividades que temperem a sua ação em função das circunstâncias locais e flexibilizem as regras oficiais na coordenação concreta e situada do curso da ação.

O que é facto é que os artistas conseguem realmente habitar as sessões onde desenvolvem as suas atividades, independentemente de tal não ser garantido nem irreversível.

Converso na sala de letras com dois residentes. Muitas queixas e relatos do que era o Pisão e do que é o Pisão atualmente. Queixas sobre o comportamento de outros residentes, da sua violência, mas também das auxiliares. Mais tarde, junta-se um outro residente à conversa, pintor no atelier, que confirma as versões dos seus pares, acrescentando que os únicos momentos de descanso ali no Pisão são os de trabalho (atividades, atelier) – “ainda onde se descansa mais é no trabalho”. (Diário de Campo, CASP, 17/set./2020).

A conversa que entabulávamos com dois residentes, como amiudadas vezes aconteceu, rapidamente se concentra nas condições de vida para todos aqueles que residem no CASP. As queixas e denúncias multiplicam-se, provavelmente por os residentes saberem que têm em nós uma figura intermédia, nem funcionário nem seus pares. Provavelmente, também, por reservarem esperanças de que nós, sabendo do que se

passa, pudéssemos ter alguma influência na política da instituição. O que é certo é que uma das nossas principais funções durante a nossa passagem neste terreno foi a de ser fiéis depositários das mais variadas queixas dos residentes, procurando sempre, na medida das nossas possibilidades, debelar as fontes do mal-estar, seja mediante uma simples palavra amiga e de solidariedade, seja agindo diretamente junto dos responsáveis da instituição, quando entendemos que a gravidade da situação assim o justificava. Há que ter em conta que também no CASP se vive num estado de permanente vigília e alerta. Não é apenas na prisão que o roubo e a violência se encontram à espreita. Um dos residentes chegou a confidenciar-nos que dormia calçado devido ao receio de ser espoliado. E muitos outros relatos afins poderiam ser enunciados. Importa reter que se trata de um ambiente pesado, muitas vezes inclusivamente perigoso, que requer dos residentes cuidados constantes. Para mais, num contexto onde as capacidades de defesa (físicas e cognitivas) se encontram manifestamente distribuídas de forma desigual, fruto da tipologia das doenças e dos respetivos sintomas, do seu estado de evolução ou da idade. É neste panorama que o pintor recém-chegado à conversa não tem dúvidas: a participação nas atividades dinamizadas no CASP – e não apenas a pintura – é uma oportunidade única para desfrutar de algum *descanso*, uma vez que aí se encontram num ambiente protegido. Na mesma linha, verificámos no EPL que a interrupção prolongada das sessões de dança devido às restrições impostas no quadro das políticas sanitárias implementadas durante a pandemia, não apenas espoletou nos bailarinos sentimentos negativos ligados à estrita prática artística, mas também sentimentos negativos ao nível da familiaridade. Na correspondência trocada nesse período entre a equipa do CEC e os bailarinos constam excertos que entendemos merecerem menção. Aí lê-se dos bailarinos que “o único mal da distância é a *saudade* que fica entre os pontos que se querem comunicar”, ou ainda “quem diria, sinto falta das aulas de dança...”. E ainda: “Bom! Foi só para não quebrar os *laços* (kkk), já que não sou muito de escrever. Um grande abraço para todos os colaboradores do corpo em cadeia”. A tarefa de engrossar esta lista não seria difícil. Todavia, tal como está é o bastante para perceber que a saudade aperta nos bailarinos, privados que estavam de frequentar as sessões. Saudade de dançar, de mexer livremente o corpo, mas também das pessoas cujo acesso ao recinto do EPL está vedado. E a saudade é um sentimento da ordem da afinidade, justamente desencadeado pela impossibilidade da proximidade tão desejada. À falta de alternativas, escreve-se “para não quebrar os *laços*”.

4.2.3 E quando a familiaridade não é garantida?

Do excuro que temos vindo a percorrer não se deverá inferir que os requisitos pragmáticos para que os artistas possam habitar as sessões onde desenvolvem a sua atividade artística são sempre verificados. Antes pelo contrário, nem sempre é possível constituir um clima de confiança e conforto. Com efeito, os dados produzidos atestam que a possibilidade de desdobrar dependências proximais com o meio ambiente e com os outros que o povoam nem sempre está garantida, variando consoante as contingências situacionais. Além disso, como qualquer outro regime, também o engajamento em familiaridade é biface, nele havendo lugar à dúvida, ao impasse e ao questionamento reflexivo. Constatámos haver momentos em que se dá uma perda no habitar, ou, pelo menos, um seu enfraquecimento, conduzindo os artistas a “abrir os olhos” e procurarem identificar e solucionar aquilo que obstrui o desenrolar da sua criação. Há, contudo, outras ocasiões em que a perda da familiaridade, em vez de estimular e conduzir a reflexão com vista à superação dos obstáculos, paralisam a ação dos artistas, bloqueando o seu engajamento criativo.

Os motivos para que tal suceda são variados, por maioria de razão visto que, se aprendemos com Breviglieri (2006b) que se habita sempre singularmente, nas instituições aqui estudadas observa-se, como já escrevemos, um sobre povoamento dos espaços. A dificuldade de habitar nestas instituições na larga maioria dos seus locais e durante a maior parte do tempo em que lá se permanece não pode deixar de impactar as próprias sessões artísticas. Não devemos (nem podemos) deixar de ter em conta que estamos na presença de populações cujo sentimento de habitabilidade é reduzido, na medida em que se veem forçados a fazer da instituição a sua casa, pelo que é de supor que a sua capacidade para se engajar em familiaridade se encontra ferida, não sendo as sessões artísticas uma exceção absoluta, mesmo que, como vimos, constitua uma rara e privilegiada oportunidade para tal. Outras razões podem ainda afetar a habitabilidade dos espaços e durações das atividades artísticas. Do lado dos artistas, refira-se, p. ex., o agravamento (súbito ou progressivo) dos sintomas (psíquicos e motores) da doença psiquiátrica, os efeitos secundários e colaterais das elevadas dosagens de medicação administradas em grande parte dos pintores, variáveis que podem conduzir a um embotamento dos sentidos e a um esgotamento existencial (Breviglieri, 2008). Ou ainda o sofrimento espoletado por ocorrências – não tão invulgares quanto se possa julgar – de difícil encaixe e superação (Stavo-Debauge, 2012a), e subsequentes anseios e angústias indigeríveis. A estes motivos – que compreensivelmente danificam a capacidade de os

artistas transacionarem em familiaridade com o meio ambiente, i. e., de afetarem e serem afetados por um entorno proximal – crescem outros que não menos dificultam o seu enraizamento nas sessões sob a forma de apegos pessoais e personalizados. Como escrevemos, a atuação dos responsáveis pela dinamização das atividades artísticas está longe de consistir na mera dedução ou aplicação práticas de princípios e regras constantes de um dado saber técnico-profissional. Em vez disso, eles necessitam de ajustar a sua conduta junto dos artistas às contingências situacionais, afinando o timbre da sua intervenção a partir de uma pletora de valores que, amiudadas vezes conflitantes, carecem de ser temperados. Por mais conscienciosa que seja a intervenção, a dificuldade desta sua missão torna comum o surgimento de equívocos e desentendimentos no seio de mutualidades que se acreditavam e pretendiam confidentes. Para além das mutualidades estabelecidas com os artistas e entre os artistas, também o *investimento em forma* de que o ambiente material é alvo nem sempre escapa à ambiguidade, não almejando, quando assim é, fornecer um espaço adequadamente equipado para que os artistas se sintam seguros para criar.

Ora, antes de apresentarmos os dados, saliente-se que é nos momentos em que o habitar é colocado em causa ou até impedido que os seus requisitos melhor se dão a ver. O estado de “olhos fechados” no regime em familiaridade tende, pela rotinização, facilidade e conforto que providencia aos artistas, a ser invisível. É, pois, justamente nos momentos em que as sessões não se revelaram habitáveis para os artistas que a importância do regime de familiaridade para a criação artística se fez notar com maior notoriedade. Tome-se o caso de Bonifácio, que nos parece paradigmático:

As músicas que estão a tocar são da escolha da monitora. Bonifácio critica a escolha, dizendo que “são muito pesadas”, e propõe outras. Bonifácio vai acenando negativamente com a cabeça, avaliando os passos que já deu na pintura que está a realizar. Uma segunda monitora diz-lhe que “em arte tudo se transforma, nada se destrói”. O pintor responde: “mas quando se está na rua, com barulho de carros, música pum-pum-pum...”, justificando o seu fracasso. Esta última monitora pede à sua colega para que coloque uma música mais calma, como um Bossa Nova. Bonifácio diz que não, fazendo um esgar com a cara e pedindo para se desligar o som. Passados uns instantes, a monitora pergunta-lhe como está a ir o trabalho, ao que ele riposta, depois de olhar algum tempo para a tela: “nada, nada, nada, nada...”. A monitora incentiva-o: “quando o vejo assim refilar é quando acabam por sair as suas melhores telas”. Bonifácio fita a tela uns instantes: “é melhor não continuar”, mesmo assim continuando a observar atentamente a tela, fazendo sons, semblantes e gestos de quem procura uma saída, uma solução. “Ah! Meu Deus!”, suspira. A monitora, preocupada, questiona: “o que se passa, Bonifácio?”. Resposta do pintor: “é o que está a acontecer” (Diário de Campo, 18/nov./2020).

Este não é o único caso em que Bonifácio experimenta dificuldades em se envolver na pintura por razões alheias – pelo menos imediata e diretamente – ao gesto pictórico propriamente dito. Noutras sessões, o pintor já havia alegado não conseguir começar a pintar devido à tremura das mãos ou a dores de cabeça, ambas originadas, segundo o mesmo, pela medicação tomada. E ainda a este respeito, numa conversa tida com o pintor fora do atelier, foi-nos dito que a sua arte estava a ser afetada pelo facto de a medicação o estar a deixar, nas suas palavras, “sonolento”⁴⁷⁶. E, com efeito, já uma semana antes Bonifácio nos havia confidenciado, logo no início da sessão de pintura, que se antes pintava mais “de rajada”, agora andava a “falar menos e a pintar mais devagar”⁴⁷⁷.

O caso aqui apresentado é de outra ordem, nada devendo, pelo menos à primeira vista, aos efeitos da medicação. As fontes do incómodo e as origens da perturbação são de outra natureza, localizando-se no ambiente vivido na sala: a música escolhida por uma das monitoras não é, aos ouvidos de Bonifácio, adequada à pintura, para além dos ruídos barulhentos que vêm do exterior. O pintor tem razão, uma vez que mesmo à porta da sala se encontra uma carrinha a aspirar água que, presumimos, terá derramado como resultado de um problema na rede de esgotos. O barulho faz-se incontestavelmente sentir, mesmo com a porta fechada. Neste cenário, Bonifácio queixa-se, primeiramente, da música a uma outra monitora presente, a qual rapidamente procura satisfazer a sua vontade, propondo colocar a tocar um género musical que sabe ser do gosto do pintor. Mas nem isso o contenta, pedindo antes para que se desligue o som. Vemos, pois, o pintor recorrer a uma mutualidade que considera de confiança no intuito de, mediante algumas modificações das condições ambientais (no caso acústicas) tornar a sala mais hospitaleira. Todavia, mesmo sem música a vibrar no ar, Bonifácio não é capaz de dar início à tela, pois o ruído é ensurdecedor e, quanto a isso, a monitora nada pode fazer. Do ponto de vista institucional, a resolução do problema dos esgotos é prioritária comparativamente ao decurso da atividade de pintura. Ora, toda a troca de palavras entre a monitora e o pintor, o leitor já terá intuído, é extremamente rica e sugestiva para cogitar o engajamento criativo, pelo que será mais tarde retomada. Por agora, centremo-nos na frase final do pintor em resposta à questão da monitora – “o que se passa?” –, questionamento tanto mais inevitável quando, com o passar do tempo, se ia apercebendo que a pintura não arrancava: “é o que está a acontecer”. Devemos recordar que os canais de expressão no regime de familiaridade – e que consubstanciam a gramática das afinidades e dos lugares-

⁴⁷⁶ Diário de Campo, CASP, 8/set./2021.

⁴⁷⁷ Diário de Campo, CASP, 1/set./2021.

comuns – não são os mais atreitos à comunicação via linguagem verbal das inquietações e das preocupações dos indivíduos. O caráter rotineiro e altamente personalizado deste engajamento mostra-se pouco apto à colocação em palavras e à racionalização discursiva. E Bonifácio dá conta disso mesmo, emitindo uma resposta em tudo vaga e imprecisa. Não porque, repare-se, o pintor não saiba “o que está a acontecer”, mas antes porque o motivo do seu desconforto é, ele mesmo, atmosférico e climático. O conforto não é obtido e, até ver, o pintor não consegue libertar a sua vitalidade criativa, da qual já tantas e tantas vezes deu provas.

Insistimos em seguir Bonifácio, mas desta feita analisando outra ocasião.

Durante os trabalhos surge um residente que não pertence ao atelier de pintura. Bonifácio explica-me a sua tela a um canto quando se apercebe da presença deste elemento estranho. Nessa altura diz-me que não se sente confortável em falar nestas circunstâncias, pedindo ao residente recém-entrado para sair, inclusivamente chamando a monitora para o colocar lá fora. Depois de ele sair, pergunto-lhe se ele se incomodaria em expor os seus quadros [sabendo que ele já os expôs]. Ele responde-me que são coisas diferentes, devido à personalização e intimidade do processo de criação, que é diferente do de exposição do trabalho final (Diário de Campo, CASP, 4/ago./2020).

Encontramo-nos novamente no atelier, mas desta feita Bonifácio não se encontra a pintar, antes conversando connosco. Contudo, há que ter em conta que não se versa sobre qualquer trivialidade, senão da própria obra do pintor. Depositando em nós a confiança e crédito bastantes para sobre ela discorrer, assinala-se que a conversa decorria num canto da sala, local afastado e em certa medida protegido da aglomeração de pintores. Foi para aí que o pintor nos conduziu. Já com a conversa em curso, entra no atelier um residente que sei nutrir uma afeição particular por nós, fruto de muitas horas de conversa durante a nossa estada no CASP. Ele auxilia no serviço de rouparia, a qual se localiza mesmo ao lado da sala onde nesta fase a atividade de pintura decorria. E numa das suas mais do que frequentes pausas, decide entrar no atelier, momento em que me identifica e, como de imediato prevemos, vem ao nosso encontro. Bonifácio também o constata e interrompe de imediato o seu discurso, lançando um olhar de suspeita ao seu colega residente. Que o pintor não se sente à-vontade para dar seguimento a quanto vinha a dizer é ponto assente. O ambiente que até então experimentara como seguro e acolhedor torna-se, numa fração de segundo, hostil ao curso da ação desejado pelo pintor. E, tal qual na situação anterior, socorre-se da monitora, pessoa em quem confia para salvaguardar os seus interesses, por um lado, e, por outro, de quem sabe ser o seu dever assegurar o regular funcionamento de uma atividade na qual Bonifácio, como participante

inscrito, tem o direito de frequentar como cliente. Interessantemente, o pintor recorre ao engajamento em plano para repor a familiaridade perdida com o ambiente. A monitora conversa com o intruso, após o que este se desloca calmamente para o exterior. Aí, e só aí, o pintor retoma a conversa interrompida. O poder de habitar a sala foi reposto. Porém, a nossa curiosidade levou-nos a insistir no tema, pois que se o pintor já expusera o seu trabalho, o que é que o incomodava na presença de um terceiro. O sentido da sua resposta é lapidar: uma coisa é a galeria, outra bem distinta é o atelier; uma coisa é a mostra das telas já terminadas, outra bem distinta é o processo criativo que nelas culmina e ao qual pertencem a sua intimidade e singularidade. Se a tela terminada é passível de ser publicamente exposta sem perturbar o pintor, já o acesso direto aos seus momentos criativos – seja enquanto decorre, seja quando é verbalmente relatado – é exclusivo de alguns poucos em quem confia, carecendo de um espaço familiar e próximo no qual Bonifácio se sintia capaz de se envolver na pintura.

Leia-se agora um breve relato de algo acontecido no EPL:

Um dos reclusos recebeu recentemente a notícia de que a precária que tanto desejava lhe fora negada. Surgiu terrivelmente cabisbaixo na sessão, recusando-se a participar na apresentação por, nas suas palavras, “não lhes querer dar nada [ao pessoal da instituição]”. A coordenadora diz-lhe então: “podes participar e não fazer nada. Estás lá quieto, no teu canto. Como forma de protesto entendes?”. (Diário de Campo, EPL, 27/dez./2021).

À imagem do sucedido com Bonifácio, também Rafael, bailarino do CEC, se mostra incomodado com a presença de corpos estranhos no ambiente habitual das sessões de dança. Embora nos primeiros meses do projeto os guardas prisionais fossem presença assídua nas sessões, muitas vezes, inclusive, vigiando a atividade do princípio ao fim, com o passar do tempo o grosso das sessões decorreu sem a presença dos mesmos. Esta sessão é, no entanto, particular, uma vez que se destina à realização de uma mostra informal junto do público prisional, nisto distanciando-se da cena do CASP, onde não estava prevista nenhuma exposição pública. Ademais, Rafael vem de um acontecimento recente que o marcou com especial gravidade, pois acalentava a esperança de poder sair em breve da prisão em regime de precária, requerimento que lhe foi indeferido por quem de competência. A mágoa do bailarino face à decisão do EPL é evidente, fazendo questão de a pronunciar logo à chegada à equipa do projeto. Assiste-lhe o direito de em resposta recusar-se a participar na apresentação, todavia, embora seja essa a sua vontade, o bailarino não chega tão longe, limitando-se a lamentar a situação por “não querer dar

nada” à instituição. Em que medida pode ser a apresentação pública – enquanto obra de arte – um gesto de doação, bem como, não menos interessante, pode a dança acomodar estes imprevistos no seu âmago, inclusive convertendo-os em potenciais críticas, são matérias que serão longamente discutidas. Porque, de facto, é isso mesmo que Catarina propõe a Rafael: ele poderá participar na mostra, se bem que de outra forma, uma tal que seja mais compaginável como o seu estado emocional presente. Mais uma vez, note-se, Catarina coloca-se indubitavelmente do lado dos bailarinos, incentivando até a crítica e o protesto. A ideia, é certo, não foi aplicada, mas o facto de a possibilidade ter surgido e ser exequível levanta questões que não são de somenos. Para já, o que importa guardar desta anotação é que nas circunstâncias específicas daquela sessão Rafael não encontrou um ambiente familiar no qual se sentisse confortável para levar adiante a sua arte. Não o paralisou, mas o incómodo foi patente durante a apresentação.

Em todos os três casos passados em revista, os dois de Bonifácio como este último protagonizado por Rafael, tangenciam o sentimento do “insuportável”, cuja irrupção, como bem no-lo mostrou Breviglieri (2009), se associa às perdas sentidas no habitar. Tanto o incómodo causado pelo ruído excessivo em Bonifácio, como as presenças de um colega e de pessoal do EPL – sentidas como intrusivas pelo pintor e por Rafael respetivamente – não desencadeiam uma disputa argumentativa fundada em justificações. Breviglieri menciona que o insuportável é uma fuga à relação com um outro que interfere, obstrui ou aniquila. E é justamente o que aqui vemos: tanto a presença do residente entrado no atelier como dos representantes do EPL são sentidas pelos artistas como opressoras da sua vontade de agir, negando as suas identidades. E o primeiro caso de Bonifácio permite abrir esta reflexão para lá das mutualidades, mostrando que também o ambiente se pode tornar insuportável, na ocasião devido ao ruído desproporcionalmente elevado para a prática da pintura. Seja como for, trata-se de uma afeição existencial experimentada visceralmente, remetendo mais para a experiência imediata do que para a elaboração racional com vista ao bem-comum. Com efeito, não se observa nestes episódios o reconhecimento da legitimidade de posições contrárias, não se aplicando o princípio da humanidade comum. A este título é curioso verificar que Bonifácio não procura dialogar com os técnicos de esgotos que se encontram à porta, tampouco com o seu colega, preferindo abordar diretamente a monitora por forma a removê-lo do espaço. E também Rafael não intenta nenhuma aproximação junto do público indesejável. A troca argumentativa é para ambos impossível, uma vez que o desejo de viver juntos se esgotou.

Um espaço que se queira proximal e com o qual se possa transitar familiarmente é um achado raro nestas instituições e extremamente sensível às ínfimas variações conjunturais. No caso seguinte, para o abalo dos hábitos no atelier bastou a monitora que costuma dinamizar as sessões não estivesse presente durante um certo intervalo de tempo.

A monitora, portanto, não conhece bem este grupo, tampouco as arrumações da sala. Isso nota-se, pois vários residentes perguntam onde está este ou aquele material, e a monitora vê-se forçada a contactar telefonicamente para a monitora principal para resolver o problema. A certa altura, os residentes começam a dizer à monitora que é hora do intervalo. Esta mostra-se surpreendida, respondendo que “ainda agora começaram a trabalhar”. Os residentes afirmam que com a anterior monitora era esta a hora do intervalo. Embora visivelmente discordante, a monitora acede e deixa-os fazer o tão solicitado intervalo. (Diário de Campo, CASP, 3/jul./2020).

A monitora comumente responsável pela atividade de pintura não pôde, neste caso, dar início à sessão, provavelmente para honrar outros compromissos profissionais, visto sabermos estar presente no recinto do CASP. Em alternativa, é chamada uma outra monitora para assegurar o funcionamento do atelier até à chegada da primeira. Ela é desconhecedora do espaço e dos pintores, mas também da própria arte ali desenvolvida. Em boa verdade, ela própria se revela incapaz de habitar aquela sessão. A tónica do nosso estudo é, porém, colocada na experiência dos artistas, não tanto no trabalho institucional, pelo que é para eles que nos voltamos, apenas invocando os técnicos e assistentes quando os mesmos participam direta e relevantemente na atividade dos artistas. Tem sido esse o nosso diapasão. Ora, a monitora principal, digamos assim, tarda em chegar e os pintores, conhecedores da sessão, percebem que é hora de fazer a pausa costumeira. Como a monitora – habituada, nas sessões que dinamiza, a realizar o intervalo mais tarde – nada diz a respeito do assunto, os pintores tomam a iniciativa – está na hora do intervalo, afirmam. A monitora, por seu turno, fica desconcertada, não se alinhando com esta prática por considerar que é mais benéfico atrasar o intervalo. Os pintores oferecem resistência, pois já tinham em mente o cigarro que àquela hora iam fumar ou a bica a beber. A monitora, então, anui ao pedido e concede o intervalo. Com efeito, este episódio lança luz sobre a singularidade inerente ao regime de familiaridade: a monitora viu-se forçada a ajustar a sua prática profissional, sob pena de o ambiente se tornar hostil para si, mas, mais importante para nós, para os próprios pintores, transtornando a atividade que tinham em curso.

O caso de Leopoldo é emblemático a este respeito. Conforme já apurámos, ele encaminha-se com a maior das naturalidades para o seu lugar, onde consta o seu material

com a exceção das tintas. A escolha das cores, considera a monitora, deve estar a cargo do pintor. E Leopoldo escolhe-as, mas só após a monitora o inquirir a esse respeito. E somente nesse momento é que o pintor começa efetivamente a manejar os materiais de que dispõe. Este caso merece que retomemos a sua análise, elaborando uma hipótese interpretativa já trabalhada noutra sede (Resende & Carvalho, 2022a) e que comporta algumas pistas para refletir em torno da questão do habitar.

Um dos residentes recém-chegados à sessão, Leopoldo, dirige-se ao seu lugar, onde os seus materiais de trabalho (paleta, caixa com os tubos de tinta, tela, pincéis) se encontram organizados especificamente para si. Mal se senta, com a tela em branco à sua frente, questiona a monitora se é ele que coloca as tintas na paleta. (Diário de Campo, CASP, 22/mai./2020).

Nesta sessão, Leopoldo propõe-se a dar seguimento à tela iniciada quinze dias antes, a 22/5. Pede ajuda com as tintas à monitora, para começar: onde estão os tubos de tinta? Como colocar a tinta na paleta? Que quantidade? E o diluente, onde se encontra? São todas questões em que, ainda antes de começar a pintar, Leopoldo requer o auxílio orientador da monitora, preferindo esperar (por vezes alguns minutos, quando a monitora se encontra a prestar apoio a outros residentes presentes na sessão) a resolver por sua iniciativa, logo também por sua conta e risco, estas questões logísticas/ práticas. Em tendo estas questões resolvidas, inicia a continuação da tela. (...) [Já no final da sessão], assim que termina realmente a tela, i. e., de pintar, Leopoldo pergunta como deve fazer para lavar a paleta e o restante material, mostrando-se, se bem que descomprimido, desnorteado, sem saber o que fazer, perdido. Acabando a tela, dá a sensação de querer libertar-se o mais rapidamente possível do atelier. (Diário de Campo, CASP, 12/jun./2020).

No subcapítulo anterior constatámos justamente aquilo de que o primeiro destes excertos do Diário de Campo dá conta. Verificámos aí que a abordagem da monitora constitui o garante de um final feliz, leia-se, do começo da atividade pictórica. Agora o caso é diferente: a monitora (por razões que ignoramos) não colocou todos os materiais na mesa, tampouco abordou o pintor a esse respeito. Consequentemente, Leopoldo sente-se desorientando, interpelando-a com uma invetiva de questões referentes aos materiais de que necessita. O conforto que o guiou até à sua mesa cede lugar ao incómodo, a dúvida é suscitada e a inquietação toma conta do pintor. Podemos interrogar-nos acerca de o que perturba e aflige Leopoldo. Mas rapidamente nos damos conta de que a sua dúvida não deverá ser cogitada de uma perspetiva estritamente epistemológica: uma vez que ele sabe onde se encontram os materiais em falta, segue-se que a dúvida não se prende com a falta desse conhecimento. Trata-se de uma questão de engajamento, não apenas de saber. O que é certo é que o pintor, não demonstrando qualquer dificuldade em retomar a pintura deixada em suspenso quinze dias antes, vê-se bloqueado pela ausência de materiais

localizados em lugar por si conhecido. E no final da sessão, após terminar a tela, o mesmo sucede, atrapalhando-se no manejo dos materiais que até então agenciava sem pejo.

Qual é a origem deste bloqueio de Leopoldo, tanto mais gritante quanto a conduta de Leopoldo no manuseio dos materiais se transforma drasticamente consoante esteja ele a pintar ou não? Para esboçar uma resposta há que estar ciente que os materiais pertencem ao CASP, não sendo propriedade dos pintores. Ora, aquilo que vemos aqui acontecer deve-se, quanto a nós, a uma disparidade entre o regime em plano e o familiar que, neste caso, não foi possível sanar ou, pelo menos, articular mais fluidamente. Veja-se que os materiais obedecem a certas regras de uso no que toca à utilização, arrumação e limpeza, integrando – na qualidade de recursos da instituição – um espaço que se pretende o mais funcional possível para a prática da atividade em questão. Essas regras são, evidentemente, standardizadas e padronizadas, e o seu cumprimento não deixa de ser objeto de uma avaliação externa por parte da monitora, constituindo um momento de prova que afere as capacidades de autonomia dos residentes. E aí Leopoldo fracassa em toda a linha, até porque em nenhum momento esboça uma revisão das razões do impedimento da sua ação, preferindo apelar para a ajuda da monitora. O problema que Leopoldo encara não o convida à reflexão, o que indicia que não está totalmente assegurado de si, achando-se privado do “sentimento íntimo de ser capaz” (Breviglieri, 2014, 2017). Se assim não fosse, não chamaria a monitora e, no mínimo, ousaria exercitar a capacidade que lhe é extensivamente reconhecida por todos, justamente a de pintar. O que não sucedeu, já que a dúvida o assolou e, no mesmo passo, a desconfiança de si mesmo vedou-lhe a possibilidade de pôr em prática a sua capacidade.

A pintar já o caso é outro, o que anuncia, desde já, que os modelos de prova associados ao engajamento criativo diferem dos restantes. Com efeito, as nossas observações dissuadem qualquer tentativa de deduzir a autonomia manifestada na atividade artística da autonomia clinicamente avaliada e atestada. A sua segurança a pintar, não obstante o surgimento de impasses pictóricos, contrasta com a tibieza que patenteia nos momentos imediatamente precedentes e posteriores ao preenchimento da tela. O que distingue estes dois momentos do momento da pintura propriamente dita são os investimentos em forma daqueles materiais, instrumentos e objetos. Os objetos são os mesmos de um ponto de vista material e físico, mas não são os mesmos de um ponto de vista experiencial. Antes e depois de pintar eles são recursos emprestados momentaneamente pela instituição, enquanto durante a pintura eles são, como veremos, o prolongamento do corpo de Leopoldo com o fito de criar o único objeto que, naquele

contexto, é verdadeiramente seu: a tela. E o pintor mostra que para si a singularidade e a personalização em que esses materiais se veem envolvidos nos seus gestos sobre a tela são incompatíveis com a padronização e uniformização que enformam as suas regras de uso enquanto meios disponibilizados para fins de capacitação. Assim sendo, consegue enfim perceber-se por que é apenas depois da autorização dada pela monitora, a qual Leopoldo infere da habitual pergunta que lhe é dirigida – “que cores vai usar?” –, que o pintor adquire o conforto bastante para engatilhar o seu processo criativo.

Apesar de relatar um episódio vivido por outro pintor, leia-se a seguinte anotação no seguimento deste raciocínio:

Um residente, chegado ao seu lugar, não encontra o seu material (pincel, copo de diluente, tubo de cola). Chama a monitora e expõe o problema, ao que a monitora lhe indica onde está caixa com os materiais, dizendo ainda: “sabe perfeitamente onde está a caixa. Está sempre no mesmo sítio”. O residente responde que já lá foi, mas que não encontra “os seus” materiais. A monitora riposta: “aqui o material não é meu nem seu, é de todos”, acrescentando que “a cola é a mesma independentemente do tubo”. O residente acata e volta à caixa, retirando os materiais de que precisa. (5/6/2020).

A tensão entre o espaço de proximidade – fundado em apegos personalizados – e o espaço funcional – organizado em função da eficácia – é óbvia. O equívoco aqui expresso decorre de os materiais que o pintor afirma não encontrar, impedindo o começo da pintura, e os materiais que a monitora diz estarem no sítio do costume, não serem os mesmos. As gramáticas utilizadas de uma e outra parte não deixam margem para dúvidas. Repare-se que os materiais se encontram no sítio habitual, pelo que seria de esperar que o pintor, sentindo-se em casa porque conhecedor do espaço, não experimentasse dificuldades. Mas para este pintor não basta conhecer o espaço para habitar a sessão; não lhe é suficiente saber onde procurar para poder desdobrar uma conduta rotineira e fluída, pois isso já ele fez e a inquietação persiste. O busílis da questão está, portanto, no apego aos objetos. Nisto, é o exato oposto de Leopoldo: onde este sente que os materiais não são seus, não se reconhecendo no direito de os manejar por sua iniciativa, este pintor sente que os materiais são seus e de mais ninguém. O elo que o une a estes objetos é da ordem da afinidade, logo, irreplicável, pelo que não concebe sequer a possibilidade de trabalhar com outros. As alegações da monitora não encontram eco do lado do pintor; nada lhe dizem. Para ela, aqueles objetos são meios para a obtenção de certos fins, tanto fazendo ser este ou aquele pincel se, na prática, cumprem exatamente a mesma função. É a eficácia, não a afinidade, que preside a sua conduta. Até porque a monitora deve

salvaguardar a igualdade no acesso aos materiais, ou não fossem todos os pintores clientes do CASP. Sublinhamos que a diferença entre os contendores não se cinge a uma discordância do foro semântico, produto de duas atribuições de sentidos díspares sobre os mesmos objetos. As sociologias pragmáticas rompem com este postulado construtivista. O que aqui está em causa é um diferendo quanto ao modo de manter dependências com o meio ambiente, sendo aí – no curso prático da ação – que os objetos adquirem significado e valor. O pintor, é verdade, acaba por cumprir a indicação que lhe é dada, porém de modo mecânico e inexpressivo. E devemos registar que, pese embora as situações deste pintor e de Leopoldo sejam opostas, o resultado é o mesmo, a saber, a paralisação da ação criativa. A composição de dois regimes heterogêneos – o familiar e o em plano – não logrou, neste caso como em outros, uma composição feliz com base na qual se pudesse desdobrar o engajamento criativo.

4.2.4 Interstícios entre a familiaridade e o engajamento criativo: transições, articulações e ameaças

Entendemos ser pertinente fazer um ponto da situação antes de nos debruçarmos com mais detalhe no engajamento criativo artístico propriamente dito. Talvez entenda o leitor que nos alongamos demasiadamente em tópicos subsidiários à experiência criativa artística, a qual, no fundo, constitui o centro da nossa pesquisa. Assim sendo, sentimos necessidade de esclarecer e justificar a digressão efetuada. É verdade, reconhecemo-lo, que averiguar – como aqui fizemos – o regime de familiaridade nas atividades criativas destes artistas não equivale a uma verdadeira elucidação do engajamento criativo artístico. O envolvimento na ação criativa comporta um direcionamento e uma qualidade que o diferenciam de outras ações. No entanto, se optámos por esta via é porque a experiência criativa artística – como qualquer outra, aliás – está longe de se reduzir a um único regime de engajamento ou modo de coordenação do curso da ação. Antes pelo contrário, ela é alavancada, constituída e composta por vários modos de engajamento, pelo que a ação dos artistas é internamente heterogênea e plural. Assim sendo, julgamos imprescindível prestar uma atenção redobrada às juntas, articulações, passagens e transições entre os vários regimes no seio da atividade criativa. E é precisamente a essa tarefa – concretamente a respeito do regime de familiaridade e do engajamento criativo – que nos dedicamos para fechar este subcapítulo, prática que, conforme já escrevemos,

exercitamos e cultivamos ao longo de todo o texto, analisando a criação artística em permanente diálogo com os outros regimes já conceptualizados.

Ora, os dados reunidos revelaram que os interstícios entre o engajamento em familiaridade e o engajamento criativo na experiência dos artistas abrem para passagens várias, as quais podemos agrupar em dois conjuntos: (i) por um lado, a existência de um ambiente proximal habitado em familiaridade, consubstanciando um espaço de segurança e confiança, *é condição para a libertação dos artistas no engajamento criativo*, (ii) por outro lado, *os atos rotineiros que aí lhes são facilitados, e a respetiva economização do esforço proporcionada, constituem um componente do próprio engajamento criativo, de onde se constata a continuidade entre rotina e criatividade*.

A construção de um espaço desta natureza mostrou-se ser um empreendimento delicado e sensível aos detalhes. Para que nas sessões artísticas se respire um clima de confiança e se habite uma atmosfera de segurança vimos ser fundamental investir o ambiente material de tal modo que o mesmo forneça os índices sensório-motores, as pistas perceptivas e os apoios prático-cognitivos de que os artistas necessitam para se orientar pré-reflexivamente e, assim, concentrar-se na criação. Além disso, verificámos que este processo passa igualmente pelo estabelecimento de mutualidades confidentes e de afinidade, não apenas entre os responsáveis pelas atividades e os artistas como também entre os artistas, sobretudo no caso da dança. Quando tal se observa, assistimos os artistas acomodarem-se sem dificuldades de maior no curso da ação, uma vez que tomam por garantido o seu entorno e aqueles que o povoam.

Todavia, a obtenção de um espaço de conforto e facilidade nunca é um resultado certo, tampouco irreversível. Inelutavelmente situado, o sucesso do engajamento em familiaridade vê-se confrontado e testado por inúmeras circunstâncias, muitas delas imponderáveis, outras tantas incontroláveis. E, quando assim é, o enfraquecimento dos elos de afinidade com os outros e dos apegos assentes em âncoras e suportes materiais conduz a perdas no habitar das sessões sentidas pelos artistas como insuportáveis. Do ponto de vista do desdobramento do engajamento criativo, as consequências do abalo do território proximal detêm graus de gravidade díspares, dependendo também da capacidade de os artistas fazerem face às provas com que se deparam, indo desde a desorientação até, no limite, à paralisação do curso da ação. Para mais, como vimos, os ajustes e reajustes situacionais com vista à reparação dos danos e à reposição da normalidade nem sempre são bem-sucedidos.

Posto isto, há que pensar as passagens entre ambos os engajamentos, certamente, mas sem as absolutizar. Decerto que o desenvolvimento da criação artística num ambiente familiar facilita a libertação emocional e cognitiva dos artistas para as atividades em que se acham envolvidos, contudo, não é necessária e automaticamente obrigatório que assim seja. É perfeitamente concebível – e casos há que o testemunham – que o engajamento criativo se possa dar em contextos extremamente adversos. As instituições aqui estudadas, aliás, são disso bom exemplo. As transições entre um e outro modo de engajamento estão longe de ser lineares ou unívocas, consistindo, outrossim, em vias de duplo sentido. Breviglieri (2006b) está certo quanto lembra que não apenas os indivíduos habitam nas e entre as coisas, como também, simultaneamente, são por elas habitados, o que significa que se é indubitável que a familiaridade *tende* a facilitar o envolvimento na ação criativa, não é menos verdade que se pode habitar no próprio seio da criação artística. Os modos de engajamento não são externos entre si, antes emaranhando-se organicamente nas situações concretas em que os indivíduos coordenam o curso da ação. Revisite-se o caso de Leopoldo, que, em certos momentos, parece habitar na e pela pintura. E no âmbito do CEC também veremos que os bailarinos são desafiados a mobilizar seres, cenas, objetos e espaços dos seus ambientes de proximidade para o próprio exercício da dança, desdobrando aí os seus sentidos e promovendo reparações em modos de habitar degradados e enfraquecidos. Ao longo do texto, portanto, fazemos questão de ter em mente este potencial da atividade criativa para – não obstante o risco que carrega – habitar em familiaridade.

Como se percebe, os engajamentos encontram-se ligados e compostos de múltiplas formas. Em todo o caso, eles mantêm-se distintos e as avenidas navegáveis entre si não podem ser dadas por garantidas. A experiência criativa dos artistas compõe-se situacionalmente por vários engajamentos, todavia, o engajamento criativo deve prevalecer como seu centro, sob pena de aquela se desvanecer e se tornar outra coisa diferente. Já apontámos algumas dessas diferenças: onde o regime de familiaridade prima pelo conforto e pela facilidade, pelo hábito e pela previsibilidade, pela segurança e pelas afinidades, pelos apegos personalizados indexados ao ambiente imediato, já o engajamento criativo, por sua vez, abre para o risco e para a exposição, para a imprevisibilidade e para a expressão, para uma maior distância crítica face ao entorno, mesmo mantendo a âncora no presente, para o julgamento e a vontade de produzir sentido através da intensidade afetiva. Nesta senda, não espanta que a obtenção de um espaço familiar e proximal também possa, em certos casos, dificultar o desdobramento do

engajamento criativo. Em vários momentos – tanto nas sessões de dança como nas de pintura – observámos os riscos de a familiaridade se impor excessivamente e prevalecer sobre o ímpeto criativo: quando o conforto e a segurança são excessivos, podem resvalar para o relaxamento e para o comodismo, inibindo a criação. Os responsáveis pelas sessões são, de resto, sensíveis a estes perigos.

Exercício. Em grupos de três, um dos reclusos é empurrado pelos outros dois, de um para o outro, não devendo resistir. A certa altura, diz-lhes Catarina: “uma coisa é adormecer, outra coisa é estar aqui e agora!”. (Diário de Campo, EPL, 26/jul./2021).

Conversa final entre a coordenadora e os reclusos. A primeira reforça a importância do compromisso, de levarem a sério o projeto e as sessões desenvolvidas, de treinarem fora das sessões. De, durante as sessões, estarem sintonizados e ligados: “isto aqui não é o pátio!”, afirma. (Diário de Campo, EPL, 26/jul./2021).

As indicações de Catarina são a este título preciosas. No primeiro destes dois trechos, a coordenadora do CEC observa de fora a realização do exercício por parte dos bailarinos. E o que vê não a agrada. Repare-se que o exercício é tal que os bailarinos deverão mover-se simplesmente em função do seu peso e do dos companheiros. Tudo indicaria que bastaria aos bailarinos ser passivos faces ao seu eixo de gravidade, deixando-se levar por essa força em conjugação com a dos seus pares. E, em certa medida, não deixa de ser assim, pois é requerida dos artistas essa passividade face ao próprio peso e ao dos outros. Mas essa passividade e presença não se confundem com a facilidade e o conforto do regime de familiaridade: há que não “adormecer”, manter-se desperto, inteiramente disponível no “aqui-e-agora”. Lamentavelmente, é exatamente o contrário que Catarina diagnostica na atitude dos bailarinos, sentindo a necessidade de intervir para se acautelar contra os riscos da familiaridade excessiva. Estamos, pois, como o segundo excerto reforça, distantes do relaxamento e do alívio proporcionados pelo hábito. As sessões de dança “não são o pátio”. Como afirmou a coordenadora noutra sede, “há uma coisa em que nós incidimos: é que isto é uma coisa difícil e exigente, que requer disciplina e compromisso. Ou seja, isto não é o ATL, nós não vimos aqui só para nos divertir”⁴⁷⁸. Há que estar “ligado”, “sintonizado”, pois dançar não equivale a desfrutar do pátio, esse, sim, tempo de lazer ou, pelo menos, de descompressão.

⁴⁷⁸ Transcrição de um vídeo disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/media/videos/>.

Antes da apresentação ao público, a Catarina faz um breve discurso à plateia. Apresenta o projeto, fala um pouco da dança, da evolução daqueles “rapazes”, como gosta carinhosamente de os referir, e frisa que aquele não é um espaço de “lazer”, mas de “trabalho e superação”, enfatizando as questões do pensamento e da transformação. (Diário de Campo, EP, 6/jul./2022).

O esforço e a dedicação exigidos na criação artística resultam notórios no discurso proferido por Catarina ao público presente no EPL para assistir à antestreia da apresentação na FCG agendada para quatro dias mais tarde. E essa exigência não se observa somente do lado dos responsáveis pelas atividades, mas também do lado dos próprios artistas. Entre dois exercícios numa dada sessão de dança, Nuno aproxima-se de nós a pretexto de precisar de se hidratar. Está visivelmente cansado. Antes de regressar ao seu lugar no ensaio, não deixa de nos ciciar ofegante, mas orgulhosamente: “ser artista é fodido. Nós pensávamos que isto era só brincar”⁴⁷⁹. Nuno, participante no projeto desde o começo, sabe perfeitamente – à data deste episódio – que dançar não é uma “brincadeira”, pese embora o tivesse pensado no passado. Ora, a já longa frequência das sessões encarregou-se de lhe mostrar que estava enganado. E Leopoldo, como veremos, recorda constantemente os interlocutores de que pintar dá muito trabalho. Num certo dia, interrompe a sua pintura e interpela-nos: “sabe qual é o segredo deste quadro [apontando para a tela que estava a pintar no momento]?”. Percebendo ser esta uma questão retórica, limitámo-nos a expressar a nossa ignorância. E a resposta logo surgiu: “é não ter preguiça”⁴⁸⁰. Lembremo-nos ainda que Bonifácio admite, a certa altura, que a “sonolência” causada pela medicação está a colidir com a sua criação pictórica, contrapondo-a, não apenas ao empenho necessário para a realização de um interesse sob a forma de um projeto, mas, mais fundamentalmente, à obstrução que constitui para a canalização “de rajada” do seu ímpeto e espontaneidade criativa.

Facilmente se depreende que neste passo entroncamos com o já aludido regime em presença (Brahya, 2014), assunto em que nos demoraremos ulteriormente. A experiência criativa artística não prende quando a presença se impõe sob a forma de relaxamento e facilidade, o que assolaparia o engajamento artístico. Mas esse não é o único risco à espreita. Como vimos, o estabelecimento de mutualidades suportadas em afinidades pessoais é essencial à instauração de um espaço familiar. Na sua falta, dificilmente se obtém um clima de confiança onde os artistas se sintam seguros para criar. Consequentemente – e como reverso da medalha –, é de supor que também quando a

⁴⁷⁹ Diário de Campo, EPL, 4/mai./2022.

⁴⁸⁰ Diário de Campo, CASP, 5/mai./2021.

proximidade mutual é excessiva a criação artística seja colocada em causa. E os dados empíricos assim o indiciam, mormente no caso do atelier de pintura.

Converso com Bonifácio. Durante a sessão, havia-lhe perguntado se se importava que eu fotografasse as suas telas terminadas, ao que ele acedera de imediato. Já perto do fim da sessão, retomou essa questão, mostrando não estar certo da decisão e adiando uma resposta definitiva para outro momento. O motivo apresentado foi o de que tudo o que ele pintou foi com a “ajuda” da monitora e que, portanto, também ela teria de autorizar. Nessa altura, aliás, chamou-a, inclusive, para iniciar esta conversa (que não chegou a existir, visto que a monitora estava ocupada). (Diário de Campo, CASP, 5/mai./2021).

Ainda decorria a sessão quando abordámos Bonifácio no intuito de obter a sua autorização para fotografar as suas telas. Explicámos-lhe que o procedimento se destinava exclusivamente a fins académicos e fizemos questão – como mandam as boas práticas – de o deixar o mais à-vontade possível na sua tomada de decisão. A resposta – como esperávamos, visto mantermos com o pintor uma relação de proximidade – foi positiva e imediata. Infelizmente para os nossos propósitos, Bonifácio reconsiderou a sua decisão e já perto do final manifestou as suas dúvidas, remetendo uma resposta definitiva para mais tarde. Como não poderia deixar de ser, mostrámos compreensão e respeito, mesmo que, internamente, tal atitude nos tivesse surpreendido sobremaneira. A conversa prolongou-se e, da nossa parte, evitámos voltar a tocar no assunto, sendo coerentes com o espaço que dissemos ao pintor conceder-lhe para deliberar livremente. Mas é o próprio que sente necessidade de se justificar: a sua dúvida advém, segundo o próprio, da necessidade de a autorização se alargar à monitora, uma vez que ela o “ajudara” na criação das suas telas. Embora já tivéssemos obtido a autorização formal do CASP, nada dissemos. Bonifácio, então – e ao contrário de muitos outros momentos –, sente que os direitos sobre a sua obra não lhe são exclusivos, abrangendo igualmente a monitora. Daí ser necessário obter ambas as autorizações para a captação das imagens. É verdade que o pintor se aconselha durante a criação junto da monitora e com ela dá largas aos seus dilemas pictóricos. Apesar de tudo, as telas – é ponto assente – foram pintadas por Bonifácio e contêm unicamente a sua assinatura. A proximidade com a monitora aqui levada ao paroxismo condu-lo, estamos em crer, a inferir a coautoria das telas do facto de as mesmas somente verem a luz do dia graças à oportunidade que a monitora lhe dá por estar a cargo do atelier. Pensamos poder concluir deste caso que a afinidade excessiva na sua mutualidade com a monitora dificultou que o pintor tivesse por certa a autoria das suas telas. Este é, porém, um caso esporádico, mesmo em Bonifácio, que posteriormente nesta conversa anexou

outras justificações para a sua aporia, algumas das quais, aliás, aparentemente contraditórias com a por agora analisada. A seu tempo voltaremos a este evento.

A excessiva proximidade, para além disso, também influi na própria criação enquanto ela se realiza. Principiemos com o caso de um pintor iniciante, cujas dificuldades na realização autónoma da atividade obrigam a monitora a adotar uma postura mais diretiva e interventiva, para então, seguidamente, recentrarmos em Bonifácio e Leopoldo.

A monitora diz a um residente: “hoje é imperativo acabar esse quadro!”. Ao que ele responde: “mas a doutora é que sabe as cores que eu preciso”. Passados uns instantes, já a pintar, ele diz: “eu vou pintando e a senhora vai-me dizendo o que está mal”. (Diário de Campo, CASP, 22/set./2021).

Antes de mais nada, note-se que a exigência da monitora deve ser enquadrada à luz do nível pictórico do residente em questão. Em nenhum momento vimos algo similar acontecer com Bonifácio ou Leopoldo, junto de quem a monitora procura o mais das vezes subtrair a sua influência, de modo a incentivar a autonomia das decisões criativas dos artistas. Este caso é distinto, pois o pintor não se sente capaz de pintar sem o auxílio da responsável. De resto, a monitora já o sabia de antemão, sendo justamente esse diagnóstico que fundamenta a abordagem da monitora, esta que, contrariamente ao que faz com outros pintores, lhe indicou tarefas concretas e específicas a realizar, tais como copiar um desenho ou colorir uma gravura já desenhada. Mesmo assim, o pintor não ousa dar um passo sem permissão, considerando que é da competência da monitora saber as cores que ele deve usar e, por conseguinte, indicar-lhe discriminadamente os passos a dar e identificar-lhe os erros cometidos. Estamos, pois, distantes do engajamento criativo artístico. Neste caso, era expectável que assim fosse. Mas o caso muda de figura se nos voltarmos para os pintores que protagonizam este estudo, os quais repetida e reiteradamente nos deram mostras de se envolver numa verdadeira criação pictórica.

Dirigindo-se à monitora, Bonifácio diz: “só preciso de uma cor para terminar esta [referindo-se à tela que está a trabalhar], mas não sei qual é. Aplico mais verde ou cor-de-rosa?” A monitora riposta: “o que é que quer fazer do quadro? O que acontece se puser uma e outra?” Bonifácio retorna: “Está para aqui uma confusão de pensamentos”. (Diário de Campo, 23/abr./2021).

É comum vermos em Bonifácio irromper a dúvida – por vezes levada até à angústia – relativa ao passo a dar para prosseguir a tela que no momento o ocupa. Posteriormente analisaremos a natureza desta dúvida, as suas fontes, características e vias

de elaboração e resolução. Por ora, o nosso foco é outro. É também frequente assistirmos Bonifácio procurar na sequência dos seus dilemas aconselhamento junto da monitora, por cujo conhecimento pictórico nutre respeito e consideração. Contudo, este caso afigura-se invulgar devido aos termos através dos quais comunica a necessidade de ser aconselhado: o pintor pergunta diretamente se deve usar “mais verde ou cor-de-rosa”, aguardando uma resposta inequívoca. Não é descabido, com efeito, interrogarmo-nos se, face a este cenário, ainda nos situamos na esfera do aconselhamento ou se, pelo contrário, mais do que uma recomendação, Bonifácio está no fundo a delegar os seus poderes de criar. Para tal ser aferido com algum grau de certeza seria necessário que a monitora tivesse ido ao encontro do desejo do pintor – devolvendo-lhe uma resposta direta – para então constatar se ele acatava a recomendação ou não. De qualquer das maneiras, o modo como a questão é colocada indicia, no mínimo, que nos encontramos na fronteira entre o aconselhamento e a delegação. O respeito e a consideração a que Bonifácio vota as competências pictóricas da monitora parecem aqui converter-se em algo mais pessoal. Enquanto o aconselhamento se dirige ao saber de outrem em quem se confia, mas em nada vinculando o pintor à recomendação dada, já a delegação de poderes numa matéria tão pessoal e singular – como, veremos Bonifácio admitir, é a criação de uma tela – concede diretamente espaço na própria tela a opções alheias, vinculando-o às mesmas num processo de criação que passa a ser partilhado.

Ressalvamos que é raro observarmos Bonifácio assumir este género de abordagem. Por via da regra ele mantém-se soberano nas suas decisões quanto ao rumo que pretende dar à sua pintura. O que, porém, não retira importância a esta cena. A confiança que o pintor deposita na monitora torna-se, nesta ocasião, excessiva a ponto de ele considerar que esta pode decidir por ele, i. e., tomar transitoriamente o seu lugar enquanto autor da tela. Ora, a abordagem da monitora revela-se contrastante com a que descortinámos no caso do pintor iniciante. Perante o questionamento de Bonifácio, a monitora evita dar uma resposta, preferindo ripostar com outra pergunta: “o que é que quer fazer do quadro?”. Demonstra, pois, entender que não lhe cabe decidir pelo pintor, optando, em alternativa, por convidá-lo à reflexão, o que, num primeiro momento, surtiu efeito, uma vez que Bonifácio imediatamente se volta para si mesmo e comunica estar “numa confusão de pensamentos”. Já numa outra ocasião detetámos uma ocorrência similar: perante uma questão de Bonifácio, a monitora respondeu-lhe: “não lhe posso dar

respostas. Sabe porquê? Porque não seriam as suas respostas”⁴⁸¹. A monitora sente que o pintor é capaz de decidir por si, entendendo que estes são raros momentos de, à falta de melhor expressão, fraqueza perante a turbulência da dúvida. Por isso, mais do que apaziguá-la, opta por apoiar o pintor a elaborá-la, incentivando-o, pois, a resolvê-la pelos seus próprios meios.

Também Leopoldo nem sempre se revelou imune aos excessos da familiaridade, socorrendo-se da proximidade mutual tida com a monitora para superar as provas que a atividade artística lhe vai colocando pela frente.

Leopoldo declara que acabou a tela. Chama então a monitora e pergunta-lhe: “o que acha?”. A monitora afirma que “está bom”, mas sem grande entusiasmo. Isso é notório para mim, mas também, consigo perceber, para Leopoldo. Por que o percebo? Pelo rosto marcado, mesmo que veladamente, pela insatisfação, mas sobretudo pela sua reação: “pode dizer-me que retoques é que ainda devo fazer?”. A monitora, neste momento, deve ter percebido o mesmo que eu, e diz-lhe: “nada, se deu o trabalho por terminado, então está terminado. Ficou muito bem!”. Leopoldo, mais satisfeito, começa a arrumar os materiais. Mas, depois de tudo arrumado, volta a olhar para a sua tela, e chama a outra monitora presente, e pergunta-lhe: “faria mais alguma coisa no quadro? Já que é perita...”. Ela responde-lhe: “o Leopoldo é que tem de saber. Só somos peritos nas nossas próprias pinturas”. (Diário de Campo, CASP, 5/mai./2021).

Como habitualmente, Leopoldo – após terminada a tela, mas também durante a realização da mesma – sonda a opinião da monitora. Neste caso, como em todos os outros, a monitora oferece-lhe um parecer positivo, mas aqui, diferentemente da maioria das vezes, não foi suficientemente convincente. Ignoramos se tal se deveu ao facto de efetivamente não ter uma opinião muito favorável da tela recém-concluída ou se a falta de entusiasmo decorreu de outros fatores (poderia estar preocupada com algo ou com urgência em realizar alguma outra tarefa, não o sabemos). O que é facto é que Leopoldo usa da sua perspicácia para inferir da resposta lapidar da monitora que a mesma não está a ser absolutamente honesta. E no lugar de fingir nada ter intuído, insiste com a monitora, colocando-se – e aí revelando fragilidade – imediatamente no lugar de alguém que está em falta: “pode dizer-me que retoques é que ainda *devo* fazer?”. Leopoldo depreende automática e diretamente da atitude da monitora que não foi bem-sucedido na sua pintura, lançando-se nas suas mãos para dar a volta ao texto. O pintor não se sente capaz de fazer melhor e de, segundo julga, corresponder ao gosto da monitora, pelo que esta o poderá ajudar. Ajudar como? Respondendo-lhe à questão sem rodeios e enunciando-lhe os retoques específicos e concretos em falta. A monitora, por sua vez, pretende preservar a

⁴⁸¹ Diário de Campo, CASP, 15/set./2021.

esfera de autonomia do pintor no que às suas criações concerne e recusa dar uma resposta, pois a tela, tendo sido dada pelo autor por terminada, está então efetivamente concluída – nada mais há a dizer ou fazer. E acrescenta um elogio à tela, de forma a restituir a confiança a Leopoldo. Embora o pintor pareça convencido, a dúvida em breve retorna, não conseguindo controlar o impulso de abordar a outra monitora presente. Esta, por seu turno, afirma que só os pintores detêm as chaves das suas próprias pinturas.

Nestes vários episódios passados em revista, os artistas manifestam não possuir o sentimento íntimo de ser capaz. Desta feita, não por não reunirem condições para habitar as sessões, mas pelo exato oposto, i. e., pela proximidade ser excessiva e, conseqüentemente, por o regime em familiaridade limitar o engajamento criativo, correndo-se o risco de a criação se ver estrangulada ou até delegada em outrem. Assim, a experiência criativa requer que a ação dos intervenientes nas situações seja calibrada, assentando em ajustes e reajustes na coordenação do seu curso em busca da ação que convém. Vimos isso da parte dos responsáveis das sessões artísticas: em face da insegurança e da fragilidade sentidas pelos artistas no seu processo de criação, procurou-se estimulá-los, desafiá-los a rever as razões do seu bloqueio com o intuito de “acender a centelha do sentimento” e de, assim, restaurar a sua segurança e confiança nas suas próprias capacidades. Também no EPL o constatámos. Numa das sessões, p. ex., durante a realização de um exercício, Catarina declara aos bailarinos: “confiem mais em vocês do que em mim. Têm feito mais por isto do que eu”⁴⁸². Trata-se de um equilíbrio delicado, aquele que – perante a solicitação de ajuda dos artistas – deve ser achado entre a simples orientação e a ingerência indevida.

Em conclusão, se o regime de familiaridade lança luz sobre algumas das condições – desejáveis e facilitadoras, não determinantes nem garantidas – do engajamento criativo, não permite, em todo o caso, compreendê-lo em si mesmo. Na experiência criativa artística, cuja compreensão aqui perseguimos, há artistas, mais do que residentes e mesmo não o deixando absolutamente de ser. Olga afirma que “fala com eles [os bailarinos] como se fossem realmente profissionais”⁴⁸³. E Nuno confirma-o: “a Olga e a Catarina põem-nos isso na cabeça: vocês são bailarinos, vocês não são reclusos”⁴⁸⁴. São, aliás, os próprios

⁴⁸² Diário de Campo, EPL, 4/mai./2022.

⁴⁸³ Transcrição extraída de uma reportagem em vídeo do Jornal Público, disponibilizado no Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IOM0ihv14HE&t=308s&ab_channel=P%C3%9ABLICO.

⁴⁸⁴ Transcrição extraída de uma reportagem em vídeo da RTP, disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/media/videos/>.

artistas que, na qualidade de pintores e bailarinos, descolam da sua condição de, respetivamente, utentes e reclusos.

Perguntou-me o que eu achava das sessões, focou a importância para eles deste tipo de projetos, revelou-me a sua pena (mas não o crime cometido), explicou-me que havia duas alas na prisão (uma de inativos, outra de ativos, e que os reclusos de uma não viam, durante a semana, os outros, senão naquele momento da sessão), e perguntou-me ainda: “não estás aqui só porque somos reclusos, pois não?”. Disse-lhe que não, que o meu interesse pelo projeto se prende com a experiência da dança, o que o assegurou: “nós somos muito mais do que reclusos”, rematou. (Diário de Campo, EPL, 2/mar./2020).

Mal entrámos no EPL, pelo que os bailarinos ainda não nos conheciam. Havíamos-lhes apresentando as linhas gerais do nosso projeto, mas Nuno carece de esclarecimentos adicionais. A sua preocupação é que o nosso interesse demonstrado pela arte que realiza se deva à sua condição reclusa, o que o leva a abordar-nos com fim a pôr tudo em pratos limpos. A pergunta que nos endereça é franca, direta e não dá margem de fuga. E a resposta que obtém é do seu agrado: ele quer ser reconhecido pela qualidade artística, não pela longa pena que se encontra a cumprir. O que o inquieta é que, pelo facto de se encontrar em reclusão, a nossa abordagem se apiede de si, encarando-o condescendentemente e de modo excessivamente compassivo. Em sentido inverso, o bailarino apela ao princípio da humanidade comum, o qual vimos ser matricial no regime de justificação: a sua pretensão – alicerçada em fundamentos de justiça – é a de ser olhado (e, por inerência, a sua dança) como outra pessoa qualquer, uma vez que, como o próprio afirma, ele “é muito mais do que recluso”. No fundo, Nuno simplesmente pretende ser olhado com justeza enquanto bailarino, ou não fosse essa, com efeito, uma maneira de o reconhecer abstratamente tão capaz como qualquer outra pessoa. E formula-o num pedido – ou exigência – expresso: “vejam-nos como seres humanos. Não como bichos!”⁴⁸⁵. O que, não nos olvidemos, já tinha ressaltado à vista quando, perante a oportunidade de realizar uma apresentação pública em Cascais, um dos bailarinos adiantou: “não queremos ter aplausos apenas por sermos reclusos”⁴⁸⁶.

Na experiência criativa, como se vê, as passagens entre os regimes multiplicam-se e complexificam-se. Atentávamos às relações entre a familiaridade e o engajamento criativo e, detetando os riscos do excesso de familiaridade, colocou-se de entremeio o regime de justificação. Penitenciamos-nos se o leitor entender ser esta uma forma

⁴⁸⁵ Transcrição extraída de uma reportagem em vídeo do Jornal Público, disponibilizado no Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IOM0ihv14HE&t=308s&ab_channel=P%C3%A9ABLICO.

⁴⁸⁶ Diário de Campo, EPL, 9/mar./2020.

desorganizada de alinhar as ideias. Em nossa defesa alegamos apenas que também na experiência os vários modos de engajamentos se misturam e abrem passagens inesperadas, o que em nada invalida que não os tentemos, tanto quanto possível, sistematizar. Seja como for, exige-se que incidamos na especificidade do engajamento criativo, descrevendo-o minuciosamente e, a par e passo, identificando outras avenidas que o ligam aos outros regimes. Consideramos ser esta a forma mais profícua de apurar a compreensão da experiência criativa artística e das modalidades de subjetivação dos artistas que a vivem.

4.3 Da intencionalidade artística no engajamento criativo: para um diálogo com o regime em plano, passando pelo exploratório

4.3.1 Contornos do engajamento em plano nas atividades artísticas e as suas limitações para a compreensão do engajamento criativo

Uma das diferenças inultrapassáveis, como já Genard (2011b) detetara, entre o regime de familiaridade e o engajamento artístico, prende-se com a relação entre a *presença* e a *intencionalidade*. Certamente que ambas ocorrem num presente situado e, na medida em que almejam a obtenção de um dado bem e se prolongam direcionalmente no tempo, detêm uma intencionalidade própria. Mas a natureza, o grau e a intensidade da sua relação diferem irremediavelmente conquanto transitemos de um engajamento para o outro. Na familiaridade, na sua face de “olhos fechados”, a intencionalidade, como temos vindo a defender, tende a confundir-se com a presença, uma vez que o seu fito é precisamente o conforto proporcionado pelo habitar. Neste regime, a ação é tanto mais consumada quanto mais facilmente *se está*. A indexação ao presente e a personalização dos apegos com o ambiente material não define só por si o engajamento criativo, que, por seu turno, passa por uma *intensificação e abertura da presença* para lá do conforto. É que neste a consumação da ação não corresponde simplesmente à facilidade em habitar o entorno imediato, antes apontando para a realização de uma obra, seja esta uma tela ou a apresentação de uma coreografia (ou até um simples movimento dançado). Por conseguinte, é bom de ver que o *modo de durar* da atividade criativa – por comparação ao engajamento em familiaridade – distribui de maneira distinta o presente e a intencionalidade.

No subcapítulo transato enfatizámos como o regime de engajamento em plano entra não raras vezes em rota de colisão com a instauração de um espaço proximal que possa funcionar como condição facilitadora do envolvimento dos artistas na criação, libertando-os das preocupações mundanas e circunstanciais. O engajamento em plano foi, pois, secundarizado no que diz respeito à sua positividade própria – leia-se, à capacidade de os artistas se projetarem no futuro com vista à autorrealização da vontade –, limitando-se a sua análise aos impedimentos e às tensões por si gerados. Todavia, é para nós claro que um passo mais impõe ser dado, já que, tal como o plano impele para o futuro na demanda da realização de um projeto, também a criação artística se lança no futuro com a intenção de realizar uma obra de arte. Característica que, de resto, compartilha igualmente com o regime de justificação, segundo o qual a ação é – também aí de modo explícito – intencionalmente conduzida, no caso com vista à realização do bem-comum. Havendo entre si similitudes, não surpreende que as passagens entre a justificação, o plano e o engajamento criativo se sucedam.

Apesar de tudo, há diferenças significativas entre o engajamento em plano e o criativo. Só assim se torna inteligível que, como vimos acontecer com Leopoldo, (i) o plano possa bloquear a criação, mas também (ii) que a autonomia manifestada pelo pintor no manejo dos materiais varie tão significativamente dependendo de o mesmo se encontrar a pintar ou não. Com efeito, verificámos que em Leopoldo a *autonomia funcional* e a *autonomia criativa* estão longe de corresponder. A este título é interessante começar por sublinhar que as atividades artísticas – é facto indesmentível – fazem parte de um plano institucionalmente desenvolvido. A criação artística em que os artistas em contexto de institucionalização são convidados a participar é uma oportunidade concedida pelo CASP e pelo EPL, decorrente de ser por estas encarada como um recurso potencialmente eficaz à luz das finalidades que se propõem alcançar. As atividades artísticas, ademais, alinham-se com a recente tendência de individualização dos planos (terapêuticos, no CASP; de reinserção, no EPL) a desenvolver juntos dos indivíduos institucionalizados, chamando-os a uma participação mais ativa e responsável, colaborativa e simétrica. O engajamento criativo é, então, visto como fomentador de capacidades que não se cingem ao foro artístico, considerando-se que a exercitação das competências artísticas comporta benefícios de outra ordem. Nem tudo, porém, se passa de forma tão simples. Veja-se que Leopoldo demonstra dominar as capacidades pictóricas, atinentes (num sentido estrito) ao preenchimento cromático da tela enquanto pinta. Mas se porventura ascendermos na escala de observação, relativizando a atividade pictórica e

reduzindo-a a um instrumento de trabalho institucional, constatamos que esse domínio patenteado pelo pintor não cumpre plenamente a sua função de reabilitação, uma vez que só com o auxílio da monitora se dá início à pintura. Leopoldo teve êxito e mostrou ser capaz durante a criação artística, mas não se tivermos em conta que este é apenas um momento e um recurso utilizado no quadro de um plano individualizado mais vasto.

Em todo o caso, da perspetiva das instituições, as atividades artísticas são um mediador disponibilizado aos indivíduos por ser considerado um instrumento para a realização de uma missão que ultrapassa a realização da obra de arte: justamente, a de capacitar os indivíduos para a autonomia e responsabilidade e, assim, promover a sua reabilitação e reintegração social. Exatamente por isso é que – tanto na pintura como na dança – vemos existir um controlo das presenças, uma averiguação dos motivos subjacentes às faltas e atrasos, em geral, a um pedido de prestação de contas que seja promotor de um empenhamento responsável, reflexivo e consistente dos artistas nas atividades, capacidades que, mais do que voltadas para a própria criação, se afinam com a intenção de um dia os artistas se incluírem na comunidade política e cívica exterior às instituições. Que assim é, já o constatámos em várias das entradas diarísticas apresentadas e cuja retoma julgamos ser dispensável. Mas reforçamo-las com outros episódios observados nas sessões de pintura do CASP. Um certo dia, um dos pintores inscritos chega consideravelmente atrasado, entrando na sala como se nada fosse. Cumprimenta os presentes cordialmente, como é seu apanágio, e começa a encaminhar-se para o seu lugar. A monitora não pretende penalizar o atraso, mas ainda antes de exigir uma justificação, não deixa de o advertir: “o que é que se diz quando se chega atrasado?”⁴⁸⁷. Numa outra ocasião, a monitora perguntou a um dos pintores se ele precisava de uma folha A4 para levar adiante o trabalho que abraçava. Perante a resposta – “não” –, curta e, aos olhos da monitora, incompleta, ela não deixa de o emendar: “não, obrigado”⁴⁸⁸. Refira-se ainda um outro caso. Um dos pintores vai à casa de banho, tarefa para a qual tem total autonomia. À saída, regressa para o seu lugar. A monitora, provavelmente pelo pouco tempo levado pelo pintor na casa de banho, não hesita em se lhe dirigir: “lavou as mãos?”⁴⁸⁹. Os procedimentos de higiene são um foco de particular atenção da parte dos monitores, para mais, como se sabe, em época pandémica. E numa instituição fechada como é o CASP toda a atenção é pouca.

⁴⁸⁷ Diário de Campo, CASP, 12/jun./2020.

⁴⁸⁸ Diário de Campo, CASP, 26/jun./2020.

⁴⁸⁹ Diário de Campo, CASP, 3/jul./2020.

A monitora pergunta, no início da sessão, se os residentes preferem a música relaxante que ela tinha posto a tocar no outro dia ou se preferem rádio. Preferem rádio, e a monitora acede. A certa altura, é forçada a baixar o volume da música para dar uma reprimenda a um residente que não cumpria os procedimentos de higiene. (Diário de Campo, CASP, 12/jun./2020).

Se necessário for, como neste caso, a monitora não se importa de perturbar a sessão, de correr o risco de transtornar o engajamento criativo de alguns dos pintores – e sabemos o quão sensível é Bonifácio à atmosfera sonora –, interrompendo a música que tocava, falando alto e assim chamando à atenção, tudo para fazer cumprir um procedimento de higiene. Naquele momento, essa é a sua prioridade. Segue-se, pois, que as sessões de pintura constituem laboratórios de observação para os monitores, no âmbito dos quais apuram e avaliam gestos, olhares, emoções, posturas, palavras. E, clarifique-se, não é o trabalho dos artistas – as telas – que em primeiro lugar é o objeto dessa avaliação, mas antes os elementos da conduta que mais evidentemente devem fazer parte de um indivíduo que se quer capaz de pertencer a uma comunidade – a civilidade, a razoabilidade, a cordialidade, o respeito –, mas também avaliando os indicadores de autonomia e responsabilidade. Noutros termos, a observação e aferição institucionalmente desenvolvidas na pessoa dos funcionários tendem a privilegiar os indícios comportamentais que enformam a subjetividade formatada pelos requisitos do regime em plano.

Como rapidamente se descobre, estas anotações advêm sobretudo de um contexto empírico em particular, o CASP. A explicação para que assim seja é dupla. Em primeiro lugar, há uma clara divergência entre a principal responsável pela animação do atelier de pintura e a coordenadora do CEC quanto ao lugar e à função que a arte ocupa e desempenha junto de populações institucionalizadas. Apurámo-lo por intermédio de conversas tidas com ambas, mas também de intervenções verbais durante as sessões. Para a primeira – e nas palavras da própria –, no atelier “não se faz arte pela arte. Aqui a arte é um meio para fazer psicologia”⁴⁹⁰. Por sua vez, para Catarina o potencial da atividade artística não passa em primeiro lugar pela psicologia. Em bom rigor, também para ela não se trata de fazer arte pela arte, todavia, os efeitos na subjetividade desencadeados pela dança serão tanto maiores quanto mais se preservar e pugnar pela qualidade artística. Mais: a diferença aqui constatada constituiu, a certa altura, o motivo de um diferendo no seio da equipa do CEC, conduzindo mesmo à sua remodelação. Justamente por isso é que

⁴⁹⁰ Diário de Campo, CASP, 29/jul./2020.

Catarina por vezes se mostrou desagrada com o formato de relatório exigido pela FCG, o qual tinha periodicamente que preencher, mesmo reconhecendo a necessidade de assim ser.

Antes de a sessão começar, enquanto esperamos a chegada dos reclusos, em conversa com a coordenadora ela relata-me as dificuldades que tem sentido em traduzir o projeto para a linguagem exigida pelos formatos de relatórios exigidos pela Gulbenkian: fichas de avaliação, benefícios, dificuldades, etc. Chega mesmo a dizer: “esta coisa de quererem quantificar tudo...eu entendo que é necessário, mas isto não se encaixa nessa linguagem redutora. Isto é arte, antes de ser intervenção”. (Diário de Campo, EPL, 26/jul./2021).

Para Catarina, se a arte pode ter alguma valia nestes contextos é precisamente por ser arte, não psicologia. Como ela afirma numa entrevista que concedeu publicamente, o CEC é um projeto que prima “pelo rigor artístico – que não seja só um processo terapêutico ou de inclusão social”⁴⁹¹. Noutras palavras – também suas – acerca da relação entre a arte e os benefícios sociais da sua prática: “maior pegada artística gera maior pegada social”, pelo que “precisamos de reforçar a ideia de que o *setting* de trabalho, a linguagem e os códigos eram de natureza artística e não terapêutica”⁴⁹². Evidentemente que para esta diferença de filosofias não é alheia a natureza das vulnerabilidades com que Catarina e a monitora trabalham, da mesma maneira que para ela concorre o facto de a primeira ser bailarina de profissão, ao passo que a segunda é uma funcionária do CASP.

O que nos leva à segunda razão explicativa do facto de o engajamento em plano ocorrer mais frequentemente no CASP do que no EPL. É que, bem vistas as coisas, as sessões de pintura no CASP são dinamizadas pela própria instituição, da qual é representante a monitora. Contrariamente às sessões de dança, cujo desenvolvimento não está a cargo do EPL, mas sim dos responsáveis do projeto CEC. O EPL, no fundo, é apenas a instituição de acolhimento, não sendo do seu foro de competências delinear a natureza do projeto. Catarina, enquanto coordenadora do projeto, não representa o EPL, limitando-se a ter de cumprir um conjunto de alíneas contratualizadas com a direção da prisão – as quais passam, sobretudo, pela preservação do seu regular funcionamento – em nada interferindo com o cunho que pretende conferir ao CEC. Uma vez que não acedemos livremente ao EPL, nem tampouco conversámos com os seus dirigentes, é natural que se observe um enviesamento quanto às entradas de Diário referentes a este tópico. Mas se

⁴⁹¹ Transcrição extraída de uma entrevista disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

⁴⁹² Transcrição extraída de uma entrevista disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

nos ativermos às intervenções públicas do Diretor do EPL, rapidamente nos apercebemos da integração das atividades artísticas num plano institucional mais amplo. Em entrevista à RTP e quando questionado sobre o CEC, o Diretor afirma que “numa primeira fase houve alguma resistência porque [a dança] exige alguma capacidade individual de em grupo deixar que o outro nos toque. Mas depois foi-se diluindo e eles [os bailarinos] vêm manifestar vontade de integrar o projeto”⁴⁹³. Naturalmente que devemos estar cientes do lugar da fala do Diretor. Trata-se do responsável máximo pelo EPL e é nessa condição que emite a sua mensagem. Mas é esse exatamente o ponto que pretendemos fazer: a importância do engajamento em plano no desenvolvimento das atividades artísticas reside sobretudo do lado das instituições, não dos artistas. O que transparece na declaração do Diretor, onde o seu foco é a capacidade e a disponibilidade dos reclusos para aderirem e se empenharem num projeto: primeiro, resistiram, depois, envolveram-se. Esta ideia é reforçada numa outra entrevista concedida à Revista SAPO Lifestyle, onde o Diretor afirma que os participantes do CEC ficaram “mais tolerantes” e que “o número de infrações diminuiu drasticamente”⁴⁹⁴. Ainda numa outra oportunidade para se pronunciar publicamente a respeito da implementação do CEC, o Diretor constata que “neste momento, entre aqueles que fazem parte do projeto, de vez em quando há um que tem um processo, mas por coisas menores. Não é por agressividade. Portanto, a vertente da regulação do comportamento tem surtido efeito”⁴⁹⁵. A dança é, assim, claramente perspetivada como um instrumento para a correção dos comportamentos e para a preparação para a cidadania responsável.

Mas o alinhamento do CEC com o regime em plano promovido pelo EPL penetra as próprias sessões de dança:

No final do espetáculo, promove-se um debate entre os reclusos e a plateia. Pode fazer-se perguntas, tanto uns como outros. (...) O próprio Zeferino aproveita este espaço de diálogo para ele próprio endereçar uma pergunta ao diretor do EPL: “o que acha deste projeto?”. O diretor faz um discurso muito assente nas mudanças comportamentais, em como eles devem transportar estes ensinamentos para os restantes espaços da prisão, em como eles devem dar continuidade ao que aqui adquiriram, para serem responsáveis. (Diário de Campo, EPL, 6/jul./2022).

⁴⁹³ Transcrição extraída de reportagem da RTP, disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

⁴⁹⁴ Transcrição extraída de uma notícia disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

⁴⁹⁵ Transcrição extraída de uma notícia disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

Trata-se da antestreia do espetáculo “A Minha História Não é Igual à Tua”, apresentada no EPL a um público composto por familiares dos bailarinos, outros reclusos e ainda funcionários da prisão. O Diretor estava entre a plateia. E no final da apresentação reservou-se um tempo para perguntas e respostas. Um dos bailarinos interpela diretamente o Diretor, questionando a respeito da sua impressão relativamente ao CEC. A resposta está em linha com quanto temos vindo a argumentar: o Diretor tonifica a questão comportamental dos bailarinos, associando ao CEC a evolução – que considera positiva – da sua conduta, mas não sem alertar para a importância de eles aproveitarem as aprendizagens do projeto para outras esferas das suas vidas, ensinamentos esses que, bem-entendido, se referem à responsabilidade. Até porque é esse exatamente o intuito subjacente à decisão de acolher o projeto coordenado por Catarina.

É ainda interessante notar – mesmo que de passagem – o cruzamento que aqui se configura entre o regime em plano e o regime de justificação. Pois se assinalámos que as atividades artísticas encontram lugar em instituições desta natureza na medida em que constituem uma ferramenta útil para a prossecução das suas metas de reabilitação e reinserção, não é menos verdade que a definição e a assunção desses propósitos passam por considerações de justiça. Repousando num entendimento *antropológico conjuntivo* (Genard & Cantelli, 2008), segundo o qual todos os seres humanos são dotados de potencialidades inexploradas, considera-se que tanto os doentes psiquiátricos como os reclusos têm direito a beneficiar deste género de atividades, sendo abrangidos pelo princípio da humanidade comum. Os pintores e os bailarinos não são, portanto, apenas residentes, tampouco unicamente clientes que desfrutam de um serviço que lhes é prestado, mas também seres humanos que têm o direito a um tratamento condigno (o qual passa, entre outras coisas, pelo acesso à cultura e à arte), mas que, sobretudo, têm o direito de alimentar a esperança de voltar à vida em comunidade. É *justo* que assim seja e só assim adquire sentido o facto de a arte pertencer a um plano institucional definido em termos de meios e fins, recursos e objetivos. Como, aliás, Catarina admite explicitamente, assumindo como objetivo do CEC fazer uma “triangulação entre justiça, arte e desenvolvimento pessoal”, desenvolvendo “um trabalho (...) entre o social e artístico, e uma justiça poética que possa de alguma forma abrir novas brechas naquilo que é a prisão”⁴⁹⁶. A expressão utilizada por Catarina é sugestiva porque intrigante, pois abre-nos para a questão da justiça sem passar, pelo menos diretamente, pelo regime de justificação.

⁴⁹⁶ Transcrição de uma notícia extraída do *website* do CEC. URL: <https://corpoeincadeia.com/imprensa/>.

A interseção cujos contornos aqui se insinua entre a justiça e a *poiesis* merecerá a nossa atenção ulteriormente quando ensaiarmos uma reflexão mais aprofundada sobre a dimensão moral inerente ao engajamento criativo, cogitando aí as suas composições com o regime de justificação, indagando sobre o seu potencial para operar críticas sociais, denúncias e protestos, mas também em providenciar maneiras de os artistas resistirem a certos aspetos hostis da vida nas instituições, assim facilitando a sua acomodação nas mesmas.

Vemos, então, que o engajamento criativo se enovela com outros na composição da experiência criativa artística. Para que esta efetivamente prenda e não se desmorone, contudo, faz-se necessário que os atores garantam na coordenação do curso da ação que o engajamento criativo não perde a centralidade. Se, por um lado, o engajamento criativo apela a outros como sua condição, carecendo de com eles se articular, por outro lado, o risco de esses outros engajamentos assolaparem e abafarem a criação artística encontra-se sempre à espreita. Nesse sentido, os atores envolvidos nas situações onde a atividade artística decorre realizam ajustes e reajustes no curso da ação, afinando o diapasão da sua conduta com vista ao evitamento dos riscos inerentes à prevalência de engajamentos de outra natureza em detrimento do engajamento criativo, mas sempre acautelando que nesse passo não os deixam de convocar na conta, peso e medida certos, sem o que a experiência criativa artística ruiria igualmente. A viabilidade desta depende da descoberta – nunca garantida, como temos vindo a assinalar – da ação que convém, no caso a ação criativa artisticamente orientada, para o que se requerem composições plurais nem sempre fáceis de alcançar.

Além disso, na experiência dos artistas o engajamento criativo não é um componente meramente passivo relativamente aos restantes. Com efeito, ele não se limita a ser condicionado – seja positiva seja negativamente – pela familiaridade, pelo plano, pela justificação, pelo exploratório ou pelo presencial. A ação criativa não é inteiramente inteligível, muito menos explicável, por nenhum dos regimes já conceptualizados. Novamente, as avenidas e transições entre os vários engajamentos presentes numa situação não são de sentido único nem unívoco, tampouco lineares. Quer isto dizer que também ele – o engajamento criativo – afeta, por seu turno, os restantes. Se assim é, deve-se ao facto de, pese embora sempre composto, deter características que o distinguem dos restantes, assim desdobrando-os de modos peculiares.

Posto isto, dedicaremos as secções seguintes à descrição e compreensão da especificidade da intencionalidade criativa, tendo em mente que o modo como os atores

se projetam no futuro através da ação varia de regime para regime. Para cumprir tal desígnio, não deixaremos de manter vivo o diálogo sobretudo com o regime em plano e o exploratório. Tal como já vimos que o modo como o engajamento criativo se afina no presente se distancia do engajamento em familiaridade e se aproxima do presencial, também aqui veremos que a sua intencionalidade se distancia do engajamento em plano para convergir com o exploratório. Porém, sem se identificar absolutamente com nenhum deles. Pois se o plano consubstancia uma autorrealização da vontade, organizada em torno da figura do projeto, a intencionalidade criativa abre para um modo de coordenação do curso da ação eminentemente qualitativo, sensório-perceptivo, estético, corporal; e onde a exploração, como veremos posteriormente, aponta para uma autorrealização lúdica, os dados que produzimos abrem uma via para cogitar um outro género de autorrealização, a saber, na autenticidade e singularidade, para o que ensaiaremos uma reflexão em torno da carga expressiva do gesto artístico no último subcapítulo.

4.3.2 Que intencionalidade na criação artística?

No que toca à *intencionalidade*, vimos que o engajamento criativo artístico visa a *consumação da obra de arte*. O que aqui importa, como escrevemos, é precisamente esse *ato de visar que projeta a criação no futuro*, conferindo à sua duração uma *direção* – mesmo que incerta e sinuosa –, uma *continuidade* – mesmo que pontilhada e dispersa –, uma *consistência* – mesmo que por vezes volátil e mutável – e uma *qualidade* específica. É-nos, pois, secundário que o engajamento criativo dê lugar no fim do processo a uma obra, ou seja, que o visar consubstanciado na *intencionalidade criativa* se traduza e concretize num objeto artístico. Para que a experiência criativa prenda basta que esse visar se faça presente, uma vez que é ele que dota a ação, no caso a ação criativa artística, da sua *fisionomia e intensidade* particulares. No caso da pintura, quanto afirmamos resulta evidente: pinta-se com vista à conclusão da tela.

A certa altura, Bonifácio vê-se com dificuldades em avançar na sua pintura. Pede então à monitora: “queria que pusesse a música tal [não percebi] para ver se consigo terminar isto”. A monitora faz-lhe a vontade. E ele prossegue: “é que me está mesmo a apetecer acabar isto hoje. Quando cheguei aqui não conseguia, mas agora...”. (Diário de Campo, CASP, 15/set./2021).

O pintor manifesta uma vontade ativa e fervorosa de consumir uma tela que, momentos antes, julgava não conseguir acabar naquela sessão. Reentrando na rota certa,

i. e., no engajamento criativo em que lhe estava a custar sintonizar, a vontade de completar o trabalho reacende-se e urge ser satisfeita, mesmo que para isso seja necessário pedir para pôr a tocar uma música em particular. Também em Leopoldo veremos irromper frequentemente uma vontade similar – por vezes aproximando-se da voracidade – no que à conclusão das suas telas concerne. A seu tempo apresentaremos essas cenas.

Já no que toca à dança, impõe-se um esclarecimento adicional quanto à noção de *obra* cuja consumação é visada. Se considerarmos a obra num sentido estrito, i. e., como a apresentação pública da peça coreográfica, duas leituras são possíveis no que respeita à intencionalidade: (i) uma vez que o CEC previu – desde a sua candidatura a financiamento e desde o início da sua implementação – a realização de uma apresentação pública na FCG, então não é descabido considerar que todas as sessões no seu âmbito desenvolvidas constituíram uma preparação para esse momento, e/ ou (ii) uma vez que o projeto se estruturou em quatro ciclos de intervenção distintos – os quais mencionámos – e apenas um deles (o terceiro) se dedicou ostensivamente à composição e ensaio da peça coreográfica, então é possível circunscrever a apenas essas sessões a criação da obra. Entendemos legítimas ambas as leituras. Mas propomos uma terceira, localizada a outra escala, que modera a radicalidade das anteriores por ser mais compatível com quanto afirmámos acerca da secundariedade da concretização efetiva da obra para a compreensão da experiência criativa. Sugerimos, nesse sentido, uma redução da escala, considerando ser uma *obra* a simples construção de uma frase dançada, a realização de um exercício de improvisação, o envolvimento num exercício de consciencialização corporal ou a simples descoberta de um movimento ou de uma pose. Escusado é dizer que não consideramos estes momentos necessária e verdadeiramente obras de arte, nem tampouco que os equivalemos à peça coreográfica enquanto obra final. Acontece que, por um lado, a nossa apreciação artística é irrelevante para o caso e, por outro lado, não é nossa empresa a de aferir e decidir de avanço o que é arte e o não é. Trata-se, em suma, de uma opção metodológica que aporta ganhos heurísticos aos dados produzidos e que, além disso, é coerente com o ónus que colocamos no processo, em detrimento do resultado. De qualquer das formas, julgamos que a primeira das leituras enunciadas respalda a nossa opção.

Admitindo, como o fazemos, que o engajamento criativo artístico se caracteriza por uma intencionalidade própria, escrevemos que o mesmo se distingue do engajamento em familiaridade, pois neste, não estando, é certo, a intencionalidade ausente – a ação, para as sociologias pragmáticas, é geneticamente sequencial –, ela não deixa de se voltar,

se não exclusivamente, consideravelmente para o presente. Nele, o bem almejado é justamente a facilidade do habitar ou, noutras palavras, o conforto do estar. Nesse passo, aproximámos o engajamento criativo do engajamento em presença, o qual nos dá conta de uma intencionalidade voltada, também ela, para o presente, mas visando intensificá-lo, tornando-o um aqui-e-agora, mais do que próximo e familiar, emocionalmente investido. Não obstante algumas semelhanças, já fomos adiantando considerar que o engajamento criativo acarreta algumas divergências relativamente ao presencial. Sem prejuízo de densificarmos o assunto doravante, digamos desde já que o primeiro comporta modos de espacializar e temporalizar o presente que o abrem e expandem para outras paragens. Entendemos, por isso, que o engajamento em presença remete para uma aceção demasiadamente curta de intencionalidade, bem como que, não obstante a sua relevância, deixa escapar algumas dimensões cruciais da criação artística. A questão, então, não se prende unicamente com o *grau* de intensidade da presença, mas também com o seu *escopo* e *amplitude*.

Nesta senda, tendo o intuito de pensar a intencionalidade criativa, cultivamos um diálogo permanente com o regime em plano. Este – como também, nesse aspeto, o regime de justificação – define-se por uma intencionalidade mais alargada: o regime de justificação, visando o bem-comum, o em plano, a realização da vontade. Já revelámos que o engajamento em plano não se mostra capaz de captar as especificidades da intencionalidade criativa, cuja compreensão, perceberemos já de seguida, apela à convocação do engajamento exploratório. Esse é o mote da presente secção: identificar, descrever e compreender o que define a intencionalidade criativa e a distingue de outras.

Para tal, pensamos ser nosso dever ainda antes mostrar, a partir de dados empíricos, evidências que atestem o que até aqui tem sido pressuposto, a saber, que o engajamento criativo desdobra uma intencionalidade com vista à consumação da obra. Rastreemos, então, os seus indícios nas atividades concretas levadas a cabo pelos artistas, trazendo à liça uma entrada do Diário já apresentada. O leitor estará lembrado da ocasião em que Bonifácio, acabando a tela que o ocupava a meio da sessão, interpelou a monitora por não saber o que fazer com o tempo que lhe restava. Revelemos as cenas seguintes do episódio:

[Bonifácio] volta-se para a monitora: “o que é que eu faço agora?”. Acaba por ir buscar uma tela em branco. Desembala-a. Mas a sua descompressão é notória: fala com colegas, vê os seus trabalhos, fala com a monitora sobre assuntos vários. De repente, muda de registo e dá-se o seguinte diálogo entre Bonifácio [B] e a monitora [M]:

B: “Doutora, posso usar o desperdício de tinta dele [apontando para outro residente]?”;
M: “Pode. Mas olhe, tenha cuidado. O pincel tem verde, mas repare, na pontinha tem amarelo...”;
B: “É mesmo essa a minha intenção”;
Logo começa a pintar. Aproximo-me e passado uns instantes, pergunto-lhe:
P [pesquisador]: “Então que ideia foi essa, Bonifácio?”;
B: “Foi uma ideia que me veio à cabeça. Viu o rebentamento da bomba de água do carro que estava aí há pouco?”;
P: “Vi, sim”;
B: “Pronto. É água que não vai ser aproveitada”. (Diário de Campo, CASP, 15/set./2021).

Um dos indícios de no engajamento criativo estarmos perante uma atividade deliberadamente intencional é o facto de os artistas nela se envolverem movidos por uma certa ideia. Pretendemos ir paulatinamente desvelando a natureza destas ideias ou, noutros termos, o lugar e a função que elas ocupam e desempenham no desenrolar da ação criativa. Porém, ainda antes, há simplesmente que assinalar a sua presença e importância. Com efeito, tal como vimos acontecer quanto ao término da tela, também o surgimento da ideia marca um antes e um depois. Bonifácio sentia-se desorientado porque – acabado o seu trabalho – se viu desocupado num tempo que é suposto dedicar à pintura. Mais até do que desorientado, o pintor entrara num momento de evidente descompressão, conversando relaxadamente. Mas logo advém uma ideia que o faz saltar para uma outra sequência da ação, interrompendo os assuntos que animavam a sua conversa com os demais e endereçando uma pergunta direta à monitora. O desdobramento da sua ideia depende dessa resposta, uma vez que o pintor pretende usar um pincel específico que vê perdido numa das mesas. O utensílio havia sido usado por outro pintor e ainda não estava lavado, pelo que continha resíduos de tinta fresca. Por esta razão, a monitora acede ao pedido de Bonifácio, mas não sem o alertar para esse facto, não fosse o pintor pensar que o pincel estava lavado. Se o pintor quiser usar aquele pincel, presume-se que o terá de lavar primeiro, de forma a poder utilizar as cores que bem entender. A resposta do pintor é desconcertante: a sua “intenção” é a de manejar aquele pincel precisamente por estar sujo de tinta.

Ora, quando lhe perguntamos acerca de tão súbita (e bizarra, visto que Bonifácio quase nunca utiliza pincéis) ideia, é-nos apresentada uma concatenação de factos até então por nós insuspeitada. Nessa manhã – o pintor tem razão – tinha ocorrido um rebentamento de uma bomba de água, vertendo-a para o chão e, assim, desperdiçando-a. Agora, no atelier, Bonifácio não sabe o que fazer; até ao instante em que repara num pincel com tintas que já não iriam ser utilizadas. O que une o evento da manhã com este outro é, pois,

que tanto a água como a tinta iriam ser desperdiçadas. Devemos reconhecer que tal associação estaria longe da nossa órbita, mas a verdade é que “veio à cabeça” do pintor. E para o pintor este acontecimento não é fútil nem inócuo: uma vez tida a ideia, converte-se em ação pictórica.

Poder-se-á pensar que, apesar de tudo, uma distinção deve aqui ser traçada entre o estímulo para pintar e a ideia pictórica: neste caso, estaríamos na presença de um estímulo – o pincel com tinta que seria deitada fora – responsável por levar o pintor à atividade, contudo sem nada avançar quanto à ideia que pretende pintar. Ora, em primeiro lugar, esta divisão entre ideias pictóricas e não-pictóricas tendo por princípio o conteúdo parece-nos problemática, pois nenhum critério se nos afigura possível – sequer desejável – para regular essa separação; pelo contrário, veremos que o que define aquilo que é uma ideia pictórica se prende menos com o seu conteúdo do que com o seu envolvimento e canalização num engajamento criativo. Em segundo lugar, como veremos mais demoradamente, a pintura e a dança não devem ser analisadas como a aplicação prática e linear de uma ideia mental previamente elaborada. Finalmente, em terceiro lugar, a empírea mostrou-nos que Bonifácio é capaz de acolher acontecimentos da realidade e torná-los, por via da abstração, tema da tela: neste caso, o pintor revelou-nos após terminada a tela que ela representa o desperdício; noutra ocasião, como vimos, após ter entornado sobre si café, afirmou ter pintado uma tela a que deu o título “Sujidade”. Com quanto escrevemos ainda nada avançámos quanto à natureza destas ideias artísticas; simplesmente afirmamos que o gesto pictórico tem subjacente uma intenção, a qual, neste episódio, surgiu da ligação improvável de dois eventos mundanos.

Bonifácio chega cerca de 30 minutos atrasado à sessão. A monitora diz-lhe que já não vale a pena começar. Nesse momento, o pintor bate com a mão na cabeça, dizendo que tem uma imagem na cabeça que precisa de pintar. [Acabando por lhe ser permitida a entrada,] já sentado à mesa, Bonifácio diz à monitora que a imagem lhe “fugiu da cabeça” e que, portanto, já não “pode pintar”. (Diário de Campo, CASP, 19/jun./2020).

Deste caso transparece quanto acabámos de assinalar: tendo uma ideia, Bonifácio pretende pintar; não mais a tendo, não vale a pena começar. Para que o gesto sobre a tela desabroche, há que ter uma intenção, por mais vaga ou ténue que seja. Se assim não for, nada impele o pintor à atividade. À luz das orientações teóricas seguidas, sabe o leitor que não consideramos a intenção de um ponto de vista subjetivista, segundo o qual ela seria oriunda da mente individual, mas antes como uma propriedade emergente do próprio

curso situado da ação. A ideia para pintar só o é se surgir ao pintor já enovelada num engajamento criativo pictórico, i. e., direcionada, mesmo que ainda só potencialmente, para a consumação da obra. Enquanto fim em vista da ação criativa, a consumação da obra não ocorre num vazio, sendo-lhe indispensável a existência de uma intenção por parte do artista. Sem esta, o engajamento criativo não prende.

A intenção nas atividades criativas, além disso, não se cinge aos momentos que precedem o início das pinceladas, antes acompanhando a par e passo a criação.

A certa altura, Bonifácio diz-me que quer «afundar» a tela, i. e., realçar o que está por trás, no fundo da tela. Para obter os seus intentos, pinta as extremidades da tela de cor rosa, dando a impressão de uma moldura que afunda o centro. (Diário de Campo, CASP, 26/jun./2020).

Como veremos detalhadamente, a intenção que leva o pintor a procurar os materiais para trabalhar está longe de ser imutável. Por via da regra, aliás, acontece exatamente o contrário. Assim sendo, essa intenção é passível de ajustes e transformações ao longo da ação criativa, em função da evolução que a tela vai sofrendo em cada momento. Neste caso, Bonifácio, já adentrado no seu trabalho – mais até, já no que se veio a verificar ser a reta final do mesmo – forma uma intenção imprevista: a de “afundar” a tela. E é justamente essa ideia – ou intenção – que, por um lado, o conduz a incidir sobre a tela e, por outro, a incidir de uma determinada maneira. Tendo a intenção, ela própria emergente do curso que a tela até então levava – a de a “afundar” –, decide-se a pintar as extremidades da tela, antecipando e simulando os efeitos desse procedimento.

Outro dos indícios que julgamos evidenciarem a intencionalidade do engajamento criativo artístico é o surgimento frequente de momentos sentidos pelos artistas como dilemáticos. A certa altura é comum os artistas duvidarem acerca de como deverão prosseguir a sua ação, bem como se interrogarem sobre as possibilidades que lhes estão ao dispor para tal. No atelier de pintura, a definição do término das telas é uma das principais fontes de dúvida.

Em voz alta, Bonifácio dá por terminado o seu trabalho, para imediatamente recuar e afirmar que provavelmente pega nele para a semana. Tem dúvidas. Enquanto mostra o trabalho à monitora, surpreende-se com elementos da sua tela, parecendo lá descobrir coisas em que não tinha pensado. Logo a seguir, mostra-me a mim: diz-me que a tela tem uma baleia, um recife, seres marítimos. Pergunto-lhe se já acabou e ele responde-me que “logo vê para a semana”. (Diário de Campo, CASP, 5/jun./2020).

O pintor encontrava-se embrenhado na sua atividade até que, subitamente, comunica expressamente aos presentes que concluiu o trabalho. Curiosamente, não desvia imediatamente o olhar da tela, como se carecesse de alguma confirmação adicional. Num ápice, desmente-se a si próprio, consequência de ter sido tomado pela dúvida. Afinal, já não sabe se a tela está ou não terminada, ignorando se necessita – porque estamos já no final da sessão – de a ela voltar por daqui a uma semana. Em conversa com a monitora sobre a tela tal-qual se encontra surpreende-se, uma vez que nela descobre motivos até aí insuspeitados. Apesar de tudo, a dúvida subsiste, conduzindo Bonifácio a adiar a decisão para mais tarde.

Chego à sala da sessão de pintura com 30 minutos de atraso, pois vi-me enredado em conversa com residentes no caminho até lá. Chegado, Bonifácio diz-me já ter terminado a sua tela. No entanto, começa a falar comigo sobre a tela e, a certa altura, com uma naturalidade que me espantou, já está a pintar a sua tela declarada terminada. (Diário de Campo, CASP, 21/jul./2020).

De novo, o pintor decreta que a sua tela está terminada. É ele, com efeito, o único que detém essa prerrogativa sobre aquele objeto. Trata-se de uma decisão a que não se pode substituir. O nosso atraso, comunica-nos, fez-nos perder a oportunidade de observar ao vivo a sua ação criativa; o mais que está ao seu alcance é mostrar-nos a tela e falar um pouco acerca dela. Assim acontece: a conversa inicia-se, Bonifácio, como usualmente, demora-se em explicações, até que, quando nada o fazia prever e sem interromper o seu discurso – que escutávamos atentamente –, retoma a pintura. A introdução do gesto pictórico na sequência do seu discurso revelou-se orgânica, pois em nenhum momento o pintor nos comunica que afinal não dá por finalizado o seu trabalho ou que voltou com a sua decisão atrás. Ele simplesmente discorre de espátula na mão e, a certo momento, aplica-a diretamente na superfície da tela.

A determinação do instante certo para dar por concluída a tela constituiu, ao longo da nossa pesquisa, um quebra-cabeças constante para os pintores, sobretudo para Bonifácio. Mas o assomo da dúvida não se encontra adstrito a estes momentos e a esta tarefa. O impasse gerado pela dúvida imiscui-se ao longo do engajamento criativo.

Leopoldo vê-se bloqueado a certa altura na sua pintura. Começa a emitir sinais evidentes de frustração. Chama então a monitora, que já tendo reparado, percebi-o, evitou aproximar-se propositadamente. Perante a chamada, acorreu a Leopoldo, que lhe expõe a sua frustração: “doutora, não sei mais o que fazer nisto”. A monitora responde: “a vida é como a pintura: umas vezes dá certo e outras não. Não precisa de ficar chateado”. (Diário de Campo, CASP, 1/set./2021).

A frustração toma conta de Leopoldo. Do seu ponto de vista, a tela não está terminada, no entanto, não “sabe mais o que fazer”. Note-se o paradoxo: o pintor sabe *que* falta algo sem saber *o* que falta, daí a frustração. Sente, por um lado, que ainda há caminho a trilhar, mas não sabe onde ele se encontra. Não vê outra saída senão desabafar com a monitora, a qual, por sua vez, procura aliviá-lo, relativizando o impasse em que o pintor se acha enredado e naturalizando o fracasso, pois, com efeito, nem sempre é possível levar as telas a bom-porto. A tensão suscitada nos artistas pelo sentimento de falta de algo inespecífico também encontra eco em Bonifácio:

Bonifácio sente-se tentado a dar o trabalho por terminado, mas sente que não está, optando por adiar a decisão para a próxima sessão. No fim da sessão, diz-me que sente que “falta algo” e que “quando começo a duvidar é porque a tela não está terminada”. (Diário de Campo, CASP, 1/set./2021).

O pintor adia a sua decisão porque sente – tal como Leopoldo – que “falta algo” à tela. Como sabe Bonifácio que falta algo se, como é o caso, não sabe apontar o que está em falta? A resposta está nas próprias palavras do pintor: é por intermédio da dúvida. Daqui segue que para que o pintor declare terminado um seu trabalho é necessário que ele não sinta a dúvida. Em esta surgindo, a tela está em aberto. A certeza de que a tela está concluída, portanto, depende de um *sentimento de completude* que afaste qualquer sombra advinda da dúvida. Sendo a consumação da obra a intenção do seu engajamento na atividade artística, isso significa que, de um lado, a dúvida assoma quando aquela, associada à completude, é colocada em risco, de outro lado, o sentimento de apaziguamento subsequente à resolução da dúvida somente surge por referência a ela.

Rapidamente nos damos conta de que o simples facto de os artistas duvidarem e experimentarem impasses durante a sua criação tem como pressuposto – e este é o terceiro indício da existência de intencionalidade no engajamento criativo – o exercício de operações avaliativas e judicativas. Note-se que, por um lado, a dúvida é originada pela apreciação que o artista realiza sobre a sua obra num dado momento e, por outro lado, a superação da dúvida exige a escolha entre possibilidades diferentes de prosseguimento, cuja viabilidade e valor são pelos artistas estimados em vista da completude da obra. Noutros termos, não há sentimento de dúvida sem que ocorra uma avaliação simultânea (i) do estado atual da obra e (ii) das possibilidades em aberto; ambas articuladas conjuntamente em função da consumação da obra. Percebe-se, pois, que não se trata de

uma dúvida radical, senão antes de uma dúvida criativa, i. e., atinente às condições e características do engajamento criativo. É apenas no quadro do desdobramento deste que algo é experimentado como dúvida, assim como somente aí pode ser obtido o alívio de a ter debelado.

Já perto de concluir o preenchimento da tela [o qual só se verificou na sessão seguinte] e de a dar por concluída, Leopoldo volta-se para mim e diz que “o quadro está a ficar muito escuro”. (Diário de Campo, CASP, 12/jun./2020).

Segundo o modelo dos regimes de engajamento, a ação e o julgamento andam de mãos dadas. Agir acarreta a possibilidade de julgamento e, por conseguinte, de ajustamento. O engajamento criativo não é exceção, senão veja-se que Leopoldo, aproximando-se o fim da sessão, se revela perfeitamente capaz de avaliar o curso que a sua tela está a levar, emitindo junto de nós um parecer pouco favorável sobre a mesma. Aquilo que no momento o desagrada quanto ao resultado do trabalho em que se tem vindo a empenhar na sessão é o facto de a tela “estar a ficar muito escura”. A sua avaliação é, pois, em primeiro lugar, fundada na percepção visual da tela, em segundo, comunicada por intermédio de um léxico cromático. A avaliação feita pelos artistas varia, contudo, ao longo do curso da sua atividade:

Durante a atividade, Leopoldo interrompe a pintura em curso para me perguntar se estou a gostar da sua tela. Respondo-lhe que sim, que estou curioso quanto ao resultado final, ao que Leopoldo me responde que acha que “está a ficar muito forte”. Mais tarde, nesta mesma sessão, com o trabalho mais adiantado, diz-me que está a gostar do resultado, que está a ficar “fixe”. (Diário de Campo, CASP, 5/jun./2020).

O vocabulário aferidor do valor da tela mantém-se – “está a ficar muito forte” –, remetendo para propriedades percetivas eminentemente estéticas. Mas a esta apreciação negativa sucede-se uma outra mais positiva: a tela “está a ficar fixe”. Entre um e outro momento, Leopoldo foi capaz de contrariar o rumo que a tela levava, visto ser do seu desagrado, retificando-o através dos gestos que seguidamente aplicou na sua obra, cuidado graças ao qual – para sua felicidade – foi possível atingir um resultado satisfatório. A esse respeito, devemos salientar que Leopoldo, constatando estar a tela a ficar “muito forte” ou “escura”, pediu à monitora para lhe dar outras cores (as “do costume” não mostraram servir nesta ocasião), levando a cabo os gestos seguintes com a intenção de esconder os traços mais grossos pintados, na expectativa de ser essa a via mais profícua de salvar o seu trabalho.

A intencionalidade, antes de tudo mais, temporaliza a ação, cuja sequência admite tantos modos distintos de durar quantas intencionalidades desdobra. Identificámos três indicadores que entendemos evidenciarem que a criação artística comporta uma intencionalidade própria, a saber, a *intenção*, a *dúvida* e a *avaliação*. E é precisamente essa *intencionalidade que confere continuidade e direção ao engajamento criativo*, permitindo aos pintores dar continuidade a trabalhos iniciados há já vários dias, por vezes até semanas. Por mais sinuosa e zigzagueante que seja, como veremos adiante, a criação artística não consiste num somatório de gestos isolados e dispersos entre si, tampouco é uma viagem à deriva, consubstanciando, outrossim, uma sequência direcionada e magnetizada. Por essa razão, não surpreende que, até certo ponto, seja possível aos artistas operarem *previsões* e *antecipações* quanto aos passos seguintes a dar no sentido de consumarem a obra.

Bonifácio chega atrasado à sessão. Assim que chega ao atelier, pega em três pequenas telas suas já iniciadas, dizendo que as vai terminar. Pergunto-lhe se já não estão acabadas. Ele responde-me que “faltam duas ou três espatuladas”. (Diário de Campo, CASP, 29/jul./2020).

Tudo leva a crer que Bonifácio chega à sessão já com a intenção de retomar três pequenas telas cuja conclusão, de semana para semana, havia sido deixada pendente. Deduzimo-lo do facto de o pintor, chegando atrasado, se encaminhar direta e resolutamente para o local onde sabia encontrar essas telas que procurava e de rapidamente as transportar para a sua mesa de trabalho. Há semanas que o pintor não tocava naquelas telas, sequer delas mostrara lembrar-se, pelo que, ingenuamente, julgámos estarem terminadas. Por isso, perguntámos ao pintor se aqueles seus trabalhos não estavam já rematados. E a resposta que obtivemos evidencia, não apenas que Bonifácio apareceu na sessão já com o intuito de as acabar, como, além disso, que já antecipara os gestos pictóricos em falta. Ou seja, entre o estado atual das telas e aqueloutro por si almejado e desejado, previu faltar-lhes – nas suas palavras – “duas ou três espatuladas”, unidade de medida, note-se, estritamente pictórica.

Outra das previsões que, em certos momentos, os pintores se mostram capazes de efetuar prende-se com o tempo da pintura. Leopoldo, p. ex., chegou a dizer-me, antes de começar uma nova tela, que demoraria “cerca de duas a três horas a terminar”⁴⁹⁷. E Bonifácio não lhe fica atrás:

⁴⁹⁷ Diário de Campo, CASP, 22/mai./2020.

Já bem entrado na sua pintura, Bonifácio, enquanto ainda está a trabalhar com a espátula na tela, diz à monitora: “pronto, doutora, não vou fazer mais nada”. Desde que o afirmou até que efetivamente tenha terminado decorreram cerca de 2 minutos. (Diário de Campo, CASP, 16/set./2020).

Se nenhum género de intencionalidade subjazesse ao curso da pintura, como poderia Bonifácio saber que estava a terminar a sua tela justamente enquanto ainda a está a pintar? Porque, repare-se, se o pintor declara que já “não vai fazer mais nada” enquanto, na verdade, está a fazer, tal deve-se ao facto de – no momento em que profere ter terminado – antecipar que a verdadeira conclusão está já ali. Neste contexto, o que Bonifácio está no fundo a dizer quando assevera ter finalizado a sua obra é: “estou mesmo a acabar”, o que demonstra que ele sabia o caminho (curto) que tinha pela frente.

Não se deverá, apesar de tudo, sobrestimar esta capacidade de antecipação e previsibilidade que, aqui e ali, fomos denotando nos artistas. Não é esse o traço que caracteriza a intencionalidade criativa e a distingue das demais. Antes pelo contrário, a deliberação e o planeamento são atributos que vigoram sobretudo no engajamento em plano. Limitamo-nos a afirmar que a criação artística – enquanto atividade intencional – possibilita aos artistas antecipar e prever, tal como acontece no engajamento em plano, mas ressalvando que no engajamento criativo essas operações são consideravelmente mais limitadas e desdobram-se, se assim nos podemos expressar, num modo minimal.

Na verdade, mais do que as semelhanças – que são inerentes a qualquer atividade intencional – foram as diferenças entre a intencionalidade criativa e a intencionalidade em plano que se destacaram de quanto escrevemos. A intencionalidade criativa, parece-nos inequívoco, consubstancia um modo de o artista se relacionar com o meio ambiente, com os outros e consigo próprio distinto do regime em plano. Anotemos algumas dessas diferenças que sobressaíram dos trechos de Diário de Campo acima apresentados. Apercebemo-nos, em primeiro lugar, que em grande parte do processo de criação a *incerteza* ocupa um lugar central. Em segundo lugar, viu-se que que essa incerteza, sentida como dúvida, *não mantinha como referência um objetivo final definido*, uma vez que também este se mantinha incerto. Em terceiro, registámos que o *acaso* e o *inesperado* não são necessariamente obstáculos a contornar a bem da realização de um planeamento prévio, mas, potencialmente, parte integrante da criação, eventualmente até o seu mote. Em quarto lugar, constatámos – por via do léxico utilizado para apreender a intenção de fazer arte – que as ideias, mais do que deliberadas e ponderadas, *aparecem e*

desaparecem. Finalmente, em quinto, percebemos, mesmo que ainda incipientemente, que as avaliações e julgamentos das obras, mas também do próprio curso da ação criativa, não se efetuam em termos de interesses e preferências individuais.

Devemos, pois, indagar a respeito dessas ideias – como vêm e vão, qual o seu grau de consistência e determinação, qual o seu poder para constituir um farol do curso da criação? –, dessas dúvidas – qual a sua natureza, em que se fundam, como se elaboram, comunicam e resolvem? –, e ainda desses modos de avaliar a qualidade artística. Na secção seguinte, descrevemos e analisamos algumas das características que distanciam a atividade dos artistas da intencionalidade sob a forma de um plano, chamando à colação o regime de engajamento em exploração, cujos subsídios, é nossa convicção, aportam ganhos significativos no que à inteligibilidade da intencionalidade criativa artística concerne.

4.3.3 Flexionar a intencionalidade criativa com as aberturas exploratórias

Debrucemo-nos mais demoradamente sobre a intencionalidade criativa desdobrada pelos nossos artistas, dando sequência a uma análise já ensaiada noutra lugar (Resende & Carvalho, 2020). Sinalizemos, desde já, um curioso paradoxo: se, como vimos, o envolvimento na criação artística requer uma intenção que mova o pintor, sem o que a consumação da obra não surge no seu horizonte, como é possível que aconteça com frequência os artistas – e mormente Leopoldo – rejeitem a existência de qualquer ideia na base da sua pintura?

No início da sessão, chegado junto de Leopoldo, pergunto-lhe se vai iniciar uma nova tela. Ele responde-me que sim. Pergunto-lhe se sabe o que quer fazer, ao que ele me responde que não, “não parto de nenhuma imagem”. Começando a pintar, e vendo-o eu a preencher paulatinamente a tela, pergunto-lhe de onde lhe vem a ideia para pintar daquela maneira. Ele replica afirmando que “os riscos me saem naturalmente da cabeça” e que “não penso em nada à partida”. Assegura ainda que “é uma questão de imaginação, não de imitação”. (Diário de Campo, CASP, 22/mai./2020).

O pintor não podia ser mais explícito e este episódio mais ilustrativo. Leopoldo assegura-nos – em resposta à nossa interrogação – que vai começar a trabalhar numa nova tela. Quanto a isso, nenhuma dúvida transparece, nem no tom da sua resoluta resposta, nem na sua postura, em nada pensativa. E os momentos seguintes confirmaram essa certeza, já que, pouco depois desta conversa, o pintor já se encontrava a trabalhar. Da

nossa parte, julgámos – provavelmente com precipitação, percebemo-lo a esta distância – que se Leopoldo já sabia que ia começar uma nova tela, então alguma ideia nele residiria. É neste momento que o pintor nos troca as voltas, afirmando que não sabe o que vai fazer pois “não parte de nenhuma imagem”. E, no entanto, começa a preencher a tela. Desconcertados, insistimos junto do pintor, reformulando a questão. Mas Leopoldo mostra-se inflexível: “não pens[a] em nada à partida”, “os riscos saem-[lhe] naturalmente da cabeça”. Adicionalmente, verificamos ainda que o pintor mostra alguma dificuldade em compreender o verdadeiro alcance da nossa questão, parecendo-nos ser-lhe absolutamente normal o facto de pintar sem ter uma ideia prévia. Estranho seria, é o que nos dá a entender, se assim não fosse.

Em conversa com Leopoldo procuro averiguar de onde lhe vêm as ideias para pintar. Ele demonstra dificuldade em desenvolver a resposta, afiançando-me que os “riscos” são da sua cabeça, que lhe “saem naturalmente”, sem ideia prévia. Diz também que não aprendeu a pintar, que só pintou a sua primeira tela quando entrou no Pisão. (Diário de Campo, CASP, 25/mai./2020).

A nossa persistência ao longo do tempo não moveu Leopoldo um centímetro. Tanto que, a partir de certa altura e percebendo que a questão não repercutia no pintor, abandonámos a pretensão de saber de onde vem a sua intenção de pintar. Em certo dia, disse-nos mesmo que “não pinta com nenhum intuito”⁴⁹⁸. Ora, como manter a defesa de que a atividade artística desdobra uma intencionalidade com vista à consumação da obra em face deste cenário? Se, como Leopoldo reitera, tudo acontece “naturalmente”, como se nenhuma intervenção sua houvesse, como então argumentar pela necessidade de existir uma intenção que confira continuidade temporal aos trabalhos realizados pelos pintores? A elucidação do paradoxo passa por redobrar a atenção sobre o lugar e a função que as ideias ocupam e desempenham na intencionalidade criativa. Para isso, consideramos útil retomar um episódio já aludido, justamente aquele em que Bonifácio aparece atrasado ao atelier dizendo ter uma ideia para iniciar uma nova pintura. O conteúdo da mesma é indiferente – quando mais não fosse porque a verdade é que o ignoramos –, nunca nos tendo sido transmitido. O que por agora releva dessa ocasião é que, poucos minutos volvidos, tendo a monitora, em face da necessidade de pintar expressa por Bonifácio, autorizado a sua entrada, a tal ideia escapa-se-lhe. O que é que isto nos diz a respeito da

⁴⁹⁸ Diário de Campo, 22/mai./2020.

natureza da intenção pictórica e das ideias que movem os pintores para junto das suas telas?

Desde logo, algo que entendemos ser crucial para a compreensão da intencionalidade criativa: *aquilo que enforma a intenção de pintar é extremamente volátil e etéreo*. Trata-se de ideias, decerto, conquanto as tomemos numa aceção muito lata, pois estão longe de ser bem definidas, estáveis ou fixas. Ao invés, elas mostram-se *subdeterminadas e fluídas*, de onde se segue o seu carácter extremamente *fugaz e mutável*. Interessantemente, esta tibieza não acarreta uma diminuição da sua força e intensidade, uma vez que, como assistimos em Bonifácio, a necessidade de pintar é premente. E mesmo Leopoldo, como já vimos, sente por vezes uma extrema urgência em pintar, preocupando-se com o tempo que lhe resta. As ideias, malgrado quási-evanescentes – ou provavelmente por isso mesmo – exercem uma força atrativa nos pintores, conduzindo-os para o trabalho. Repare-se que Bonifácio, salvo raras exceções, não comunica a sua ideia antes de iniciar a pintura. E nas poucas vezes em que assim não é, mais do que uma ideia concreta, o pintor apenas alude a um tema vago, como foi o caso já mencionado do “desperdício”. O que contrasta radicalmente com a postura que adota, não apenas durante o trabalho, como após o seu término, momentos em que se demora longamente em explicações detalhadas e minuciosas. Tudo indica, portanto, que a ideia, para além de esquiva, inicialmente vaga e indefinida, *somente durante o curso da pintura propriamente dita é que vai adquirindo contornos e consistência*. Os modos através dos quais tal acontece será objeto de questionamento no subcapítulo seguinte.

O paradoxo levantado pela conduta de Leopoldo vai começando a tornar-se inteligível. Não – deve fazer-se notar – por termos ignorado as confidências do pintor, partindo em busca das suas motivações ocultas, mas antes por termos levado a sério o seu sentimento de não partir de nenhuma imagem para pintar, considerando-o na sua positividade própria, i. e., menos como uma falta a colmatar do que como um atributo da intenção pictórica. Como corolário, a sua conduta aponta para a dificuldade de, por um lado, determinar ideias que, não apenas são, como *valem* por ser vagas e, por outro lado, de verbalizar e colocar no discurso ideias em si mesmo pictóricas, aspeto que será dissecado posteriormente. Leia-se o seguinte excerto, desta feita referente à dança.

Conversa no final da sessão. Fala-se um pouco sobre as posições de cada um [as 6 posições que cada um fará dentro da sua cela pintada no palco]. Todos dizem como se sentem nessas posições. André afirma: “não sei de onde vieram. Vão surgindo no momento”. (Diário de Campo, EPL, 27/jun./2022).

Estamos a duas semanas da apresentação pública da coreografia na FCG. Num dos segmentos da peça – o qual ainda será alvo de análise mais detalhada – os bailarinos pintam com um giz a planta das suas celas no chão do palco, local onde a dado momento realizam, uma após outra, seis poses corporais, quase como se fossem estátuas, poses essas que foram descobertas, experimentadas e decididas pelos próprios bailarinos. Nesta altura do campeonato, os ensaios já vão avançados e os bailarinos já se encontram significativamente familiarizados com a peça. Eis senão quando, em conversa no final da sessão, Catarina os incentiva a falar um pouco acerca de o que sentem quando efetuam essas posições. E a resposta de André é paradigmática: “não sei de onde vieram. Vão surgindo no momento”. Para ele, denota-se que não houve nenhuma ideia prévia, bem delimitada e definida, que o tenha conduzido às poses que apresentará publicamente. Pelo contrário, elas surgiram improvisadamente quando se dedicou à exploração do corpo, tendo, sem embargo, o fito de as consumir. *A intenção, percebemos, não exige a existência de um objetivo determinado, indo, outrossim, ganhando forma e consistência à medida que o curso da ação se vai desdobrando.* Este paradoxo, portanto, não traduz uma contradição lógica, senão uma tensão existencial inerente ao engajamento criativo, convidando para uma análise que, mais do que a dissolver, procure aceder-lhe por dentro.

O contraste entre a intencionalidade criativa e o plano começa a ganhar figura: onde este requer a existência de um *objetivo* que, sem embargo poder ir sofrendo mutações, *é previamente definido* e minimamente estável, pois só satisfeita esta condição se torna possível a *deliberação instrumental* – segundo o esquema meios/fins – que subjaz ao planeamento e ao projeto, já a intencionalidade criativa arranca de uma *ideia vaga e subdeterminada*, a qual veremos adquirir forma e consistência através das dependências estabelecidas entre o corpo – as mãos, as suas posições e posturas, os gestos e movimentos – e um meio envolvente nem sempre previsível. Em sentido inverso, a convergência com a intencionalidade exploratória começa a deslindar-se, pois a exploração é, por definição, *a busca excitante de o que ainda se não conhece.* E as ideias artísticas, como escrevemos, carecem justamente dessa procura exploratória – no caso por via da própria atividade artística – para adquirirem forma. Tal como na exploração, a intenção inicial não vale por si própria, não constitui um referente estável para o curso da ação, dependendo, outrossim, de o que se faz a partir dela.

Ora, vistas as propriedades que, partindo dos dados empíricos, atribuímos à intenção pictórica, cabe-nos averiguar como as mesmas se inserem no curso da ação

criativa dos artistas, prolongando-a no tempo e projetando-a para o futuro de um modo peculiar.

A Provedora da Santa Casa da Misericórdia vem, neste dia, fazer uma visita ao recinto do Pisão. Bonifácio, informado disso mesmo, revela à monitora a intenção de pintar e dedicar uma tela à Provedora. A monitora pergunta-lhe, então, como se vai chamar a tela, ao que ele responde que não sabe, pois também não sabe o que “vai sair dali” [referindo-se ao processo de pintura]. (Diário de Campo, CASP, 9/set./2020).

Desta feita, é Bonifácio quem patenteia ter uma resoluta intenção de pintar sem, quando questionado, conseguir definir um conteúdo específico que justifique a realização da mesma: sabe – sente – que quer pintar quando lhe é comunicada a visita que irá receber, mas sem que isso seja acompanhado de uma ideia concreta. Com efeito, tudo indica que vai pintar sem fazer ideia de “o que dali vai sair”. Já numa outra sessão Bonifácio nos presenteara com um episódio similar. A certa altura, preparando-se para começar a pintar, verte na superfície da tela um pouco de tinta para de seguida a arrastar com a espátula, gesto que suspende para nos confidenciar: “e agora vamos lá ver o que é que vai sair daqui”⁴⁹⁹. Retenham-se, preliminarmente, dois aspetos: em primeiro lugar, a conduta do pintor manifesta inequivocamente a incerteza inerente ao modo de a ação criativa se projetar no tempo e, em segundo lugar, deixa no ar que essa indeterminação é encarada como uma possível fonte de *prazer*, justamente o da *aventura da descoberta*. Contrariamente ao plano – onde a temporalidade se define a partir da meta a atingir –, na intencionalidade criativa – como na exploratória – a viagem (e não apenas o destino) vale por si mesma. Revelemos a continuação de um episódio já relatado:

No fim da sessão, [Bonifácio] diz-me que sente que falta algo e que quando começa a duvidar é porque a tela não está terminada. Com o desenrolar da conversa, explica-me o que fez «de errado», nas suas palavras: “é o carregamento do amarelo”. Visto que identificou o problema, pensei por bem perguntar-lhe: “então já tem ideia do que vai fazer com a tela na próxima sessão?”. Reposta: “não. Como já lhe disse, pinto o que sinto no momento. Logo se verá”. (Diário de Campo, 1/set./2021).

Este episódio é interessante a vários títulos. Veja-se que Bonifácio avalia o seu trabalho, elabora uma dúvida e, enfim, identifica com sucesso o que está a falhar. A intencionalidade da criação artística está aqui manifesta. As fundações – estéticas e perceptivas – destas operações são alvo de escrutínio no subcapítulo seguinte. Para quanto

⁴⁹⁹ Diário de Campo, CASP, 11/nov./2020.

argumentamos por ora releva o seguinte: quando seria de esperar que, identificado lúcida e especificamente o “erro”, a solução estivesse encontrada, o pintor afirma não saber ainda como dar seguimento ao seu trabalho. Poderíamos, certamente, pensar que da deteção do erro até à sua resolução o passo não é automático, exigindo um tempo de reflexão, pelo que, então, diríamos que se a solução ainda não foi encontrada, estará pelo menos em vias de o ser. Mas devemos ler com atenção e subtileza as palavras de Bonifácio, pois o que ele nos diz é uma coisa completamente diferente. Nas suas palavras, não é, com efeito, por ainda não ter descoberto a solução do dilema que o apoquentava que ele não sabe qual o seguimento a dar à sua tela. É possível que já tenha congeminado alguma, inclusive. Não o sabemos, uma vez que, perante a nossa pergunta, nada nos revela a este respeito. Em contrapartida, o que as suas palavras nos revelam é que o verdadeiro motivo de não saber com segurança os próximos passos a dar é o de “pintar o que sente no momento”. E, é bom de ver, o momento em que terá a oportunidade de retomar o trabalho ainda está distante. Por isso, “logo se verá”. Não deixamos, contudo, de sinalizar o carácter expressivo da criação artística que aqui emerge, discussão que remetemos para mais tarde.

Voltemos ao EPL, onde decorrem as sessões de dança e cujas atividades seguem, também elas, um curso incerto e imprevisível.

No ensaio de algumas posições, a Catarina afirma: “pesquisem! Vejam onde os vossos corpos vos levam”. E prossegue, assim que eles começam a movimentar-se: “sintam o prazer da estabilidade, os pontos de apoio, como é que o corpo se aguenta para ficar aí para a eternidade”. E segue: “desformatem o corpo, como se não houvesse frente e trás, como se fossem habitados por minerais, animais, vegetais, rochas!”. (Diário de Campo, EPL, 27/jun./2022).

É interessante notar que também na dança se constata que, mais do que um objetivo claro e definido, é o prazer da criação que deve desempenhar um papel essencial no modo como se projeta para o futuro. Há que sentir a abertura ao desconhecido como uma aventura prazerosa. Ora, durante a realização de um exercício, o qual tem certos marcadores e referências – não sendo absolutamente livre –, a coordenadora do projeto incentiva à “pesquisa” exploratória. Noutras palavras, de pouco vale aos bailarinos realizar o exercício se por seu intermédio vierem somente a confirmar aquilo que já sabiam à partida. Evidentemente que a realização do exercício tem um objetivo, mas repare-se que este é justamente a *descoberta do que ainda se não sabe*. Trata-se, pois, de um *objetivo vago e aberto*, onde se reserva espaço para a *busca exploratória*. Durante

este mesmo exercício, Catarina repete os incentivos para que os bailarinos se deixem levar para uma sua *zona de desconforto*: “como seria desenvolver o corpo a partir desse gesto?”, “como trazer novidade, nova informação? Como podemos explorar?”⁵⁰⁰.

Mais uma sequência passível de ajustes. O cansaço instala-se. Até porque a sessão já vai longa, aproximando-se a passos rápidos do final. Na verdade, está mesmo em cima da hora. E isso nota-se nos corpos e rostos dos reclusos. Percebi que eles pensaram que era a última repetição daquela sequência, mas a Catarina solicita-lhes mais uma repetição. Mais uma ainda. O desgosto instala-se. Então a Catarina profere: “a mim não me importa se fazem pior do que fizeram agora, eu não quero é ver o mesmo, quero perceber que vocês ainda estão a descobrir coisas novas em vocês. Cada micromovimento é um grande movimento”. (Diário de Campo, EPL, 27/jun./2022).

A apresentação do espetáculo aproxima-se rapidamente. Já tudo está, se não plenamente preparado, pelo menos perto disso. Tudo indicaria que o ideal fosse introduzir o menor número de alterações possível à coreografia e focar, em contrapartida, na repetição dos movimentos nela já previstos e definidos. Ora, ensaia-se aqui uma sequência da coreografia, tantas e tantas vezes repetida. Isso é notório no cansaço dos bailarinos, os quais, sendo-lhes pedido que a repitam uma derradeira vez, se desconcentram, pois já antecipavam o fim da sessão. O trabalho, como se vê, é árduo. Catarina procura recentrar a atenção dos artistas e, nesse passo, dá-nos indicações preciosas quanto às avenidas através das quais o engajamento criativo corre: o importante, diz-lhes, é “não fazer o mesmo”, se bem que efetuando a mesma sequência e malgrado a introdução destas pequenas novidades não resultar bem; tal “não importa”, é secundário, desde que “sintam que ainda estão a descobrir coisas novas”, o que é, afinal de contas, o mais importante. Chamamos a atenção para um fenómeno curioso, o qual será mais longamente discutido adiante. Não se deverá opor a repetição e a exatidão na realização dos movimentos, de um lado, e a inovação e a imprevisibilidade, de outro. O elo que as une não as exclui mutuamente; antes pelo contrário, considera-se que o movimento será tanto melhor realizado quanto menos mecânico for, o que não deixa, porém, de requerer inúmeras repetições, para o que se mantém – ou deve manter – a abertura e recetividade face à irrupção de micromovimentos.

A direção dada ao curso da ação criativa é essencialmente aberta, indefinida, uma vez que as ideias que para ela empurram os artistas são, por seu turno, nebulosas e vagas. Inversamente ao plano, cuja intencionalidade se sustenta na existência de um

⁵⁰⁰ Diário de Campo, EPL, 8/fev. 2021 (sessão online).

objetivo que funciona como referência para a ação atual, no engajamento criativo o horizonte é mais volátil, tal como no regime exploratório. Enquanto o plano se desdobra numa temporalidade tendencialmente linear, dotando os indivíduos de uma base de previsibilidade que os capacita para a articulação racional na afetação de meios em vista de certos fins, já a intencionalidade que perseguimos dura de um outro modo – mais incerto e imprevisível – no seio do qual a realização das ideias não carece simplesmente de um conjunto de diligências funcionais, antes surgindo e formando-se em reciprocidade com os meios utilizados.

Em bom rigor, as hesitações e os impasses sentidos pelos artistas indicam que *a intencionalidade criativa, não sendo absolutamente cega por visar a consumação da obra, é, todavia, experimental e tateante, na medida em que ainda não se sabe o que essa obra a ser consumada é ou deverá vir a ser.* À imagem e semelhança, de resto, do engajamento exploratório. É natural que comparativamente ao plano o curso da criação artística admita uma maior *flexibilidade e elasticidade.*

A certa altura, Bonifácio chama-me e pergunta-me o que vejo na sua tela. Diz-me que não tem “intenção de lhe mexer mais”. Digo-lhe o que vejo. Ele escuta atentamente. Depois, pegando novamente na espátula, aplica-a na tela (alterando-a, pois a tinta ainda se encontra fresca), enquanto isso perguntando-me: “então e se eu fizer assim?” Afinal vendo bem, a tela não está terminada, comunica-me. (Diário de Campo, CASP, 19/jun./2020).

Ora, Bonifácio dá por terminada a tela, não tendo “intenção de lhe mexer mais”. Tendo-a concluído, entabula connosco um diálogo em seu torno. E é nesse contexto que – provavelmente devido a qualquer coisa que lhe tenhamos dito – o pintor regressa à tela munido da usual espátula, aplicando-a na superfície da mesma, alterando-a, sem, porém, se desligar da conversa: “então e se eu fizer assim?”, pergunta-nos, inserindo neste passo o seu gesto pictórico na sequência da conversação. A tela mostra-se *reversível*, mesmo após decretada a sua finalização por quem de direito. O pintor não se exime de retomar a pintura a qualquer momento, conquanto sinta a “falta de algo”. Noutras palavras, ao contrário do que vemos acontecer na intencionalidade em plano, aqui *o objetivo não é fixado de uma vez para sempre e, por conseguinte, os caminhos e os meios para lá chegar são, não só diversos e incertos, como também flexíveis e reversíveis.* A cada retoque dado na tela, a ideia transfigura-se, retoque e ideia constituindo-se mutuamente, pelo que aquilo que instantes atrás era a opção mais adequada, por ora pode já não o ser. E assim se multiplicam os retoques no *curso ziguezagueante e sinuoso da criação pictórica.*

Estas propriedades da intencionalidade criativa relevam igualmente na dança, senão veja-se:

Exercício. Devem escolher um par. Depois, emparelhados, devem tocar o par por um único ponto do corpo e movimentarem-se em conjunto através desse ponto: um lidera e o outro segue. A dinamizadora diz: “brinquem e inventem movimentos. Surpreendam-se!”. Depois pede-se-lhes que troquem de par e façam o mesmo exercício: um dá o peso e o outro recebe o peso, sendo que este processo tem que estar articulado, i. e., quem dá tem que saber ser o peso recebido. (Diário de Campo, EPL, 9/mar./2020).

O que aqui ressalta com particular acutilância é a *dimensão lúdica* que o engajamento criativo partilha com o exploratório. É proposto um determinado exercício, o qual, não sendo absolutamente livre, não deve seguir trilhos prévia e inteiramente definidos. As palavras de Catarina demonstram que sequer é desejável que assim seja. E por isso insiste junto dos bailarinos para que eles “brinquem”, na convicção de ser o *jogo* uma via profícua para “inventar” movimentos. Sobressai aqui, repare-se, o já aludido risco inerente à criação artística e face ao qual se assinalou a necessidade de existir um espaço de segurança e um clima de confiança. Uma vez que os caminhos não estão definidos e disponíveis de antemão, devem ser – dentro de certas balizas – os bailarinos a descobri-los e a inventá-los, tarefa para a qual urge *arriscar*. A brincadeira carrega uma semi-crença dos bailarinos no que está a ser feito: devem levar o jogo a sério, mas, simultaneamente, sabendo que as consequências do falhanço não se repercutem gravemente em outras esferas das suas vidas. No jogo, com efeito, ganha-se e perde-se, sendo que o proveito de ganhar – a invenção, a criação, a descoberta – compensa o risco de não chegar a lado nenhum. Para isso, há que jogar.

Pelos atributos e características que temos vindo a descortinar serem os da intencionalidade criativa, constatámos a partir dos dados empíricos um fenómeno curioso, a saber, o do estatuto peculiar que o *acaso* detém (ou é passível de deter) no engajamento criativo. Com efeito, no modo flexível e reversível de a criação artística durar, o acaso – como nos jogos de azar – está sempre à espreita e são inúmeras as ocasiões em quem a sua irrupção não é despicienda.

Durante o horário de almoço, cruzando-me com Bonifácio, pergunto-lhe se vai pintar à tarde. Ele diz-me que não, visto ir para a Casa das Letras [sala que funciona na instituição como biblioteca e sala de computadores] fazer uma pesquisa para pintar noutra dia. Combino com ele acompanhá-lo à tarde. (...). Chegados à sala, Bonifácio dá-se conta que não há computador disponível, explicando-me que a culpa é do responsável da sala, que está a usar um computador quando não deveria. Mostra-se frustrado e, de repente, afirma que

afinal vai pintar hoje, já que, no meio daquela frustração lhe surgiu uma imagem na cabeça. (Diário de Campo, CASP, 26/jun./2020).

Neste dia em particular, o pintor prefere ir para a biblioteca do CASP em vez de pintar. Tem em mente uma missão específica, a de realizar uma pesquisa para então, num qualquer outro dia, passar à pintura. Note-se, antes de mais, como a experiência criativa se espraia para lá das paredes do atelier, deslocando-se para a biblioteca onde o pintor entende estarem reunidas as condições para fazer a tal pesquisa. Essas condições prendem-se, essencialmente, com o acesso aos computadores e à internet. Ora, o plano, conforme delineado por Bonifácio, não lhe corre de feição. Os computadores – cerca de dez – estão todos ocupados, o que já de si causaria um compreensível desagrado no pintor. Mas Bonifácio observa algo que intensifica o seu desagrado, culminando num sentimento de verdadeira frustração. É que um dos computadores está a ser, na sua ótica indevidamente, utilizado por um funcionário da instituição. O seu mal-estar é fácil de compreender, uma vez que, como o pintor dá prova de saber, os computadores são um equipamento destinado ao uso dos residentes do CASP. Tudo indicaria que, optando – como efetivamente optou – por não confrontar diretamente o funcionário (que, seguramente, disponibilizaria de imediato o computador), Bonifácio abdicasse de pintar naquele dia, já que a pretendida pesquisa se destinava justamente à pintura. Sem aquela, seria de supor que esta não acontecesse. Contudo, num breve instante dá-se um volte-face, pois que aquele evento e a frustração por ele causada no pintor deram azo ao surgimento de uma imagem para pintar. Mais uma vez se denota o cariz expressivo da criação: a frustração sentida pede para ser canalizada e, em certa medida, descarregada na tela. No fundo, a impossibilidade de pesquisar, evento casual e inesperado, acabou por constituir – ainda que involuntariamente – a própria pesquisa. Ou, noutros termos, a inviabilidade da pesquisa converteu-se em intenção para pintar.

Seguindo os passos de Bonifácio, deparamo-nos com um outro episódio onde o acaso reveste outros matizes.

Bonifácio passa verniz nas suas telas já concluídas. Passa, por lapso, verniz branco na primeira tela, criando, no centro da tela, uma faixa branca que esconde a pintura original por baixo. Dá a notícia de acidente à monitora sem demonstrar sobressalto nem agitação. Após 5 minutos diz que até acha que este novo elemento acidental “fica bem”. A monitora diz que ainda assim é pena, já que não era a intenção original. Ele concorda, mas perante a hipótese de pintar por cima da faixa branca tentando reestabelecer as cores originais, prefere deixar como se encontra. Enquanto a monitora vai a outro atelier buscar o verniz transparente, Bonifácio confia a outro monitor que para quem

viu a versão original, preferi-la-á, mas para quem não viu, também achará que está bem como ficou. (Diário de Campo, CASP, 9/set./2020).

Fruto de um engano no local de arrumação dos materiais, Bonifácio, convencido de estar na posse do verniz apropriado (o transparente), aplica verniz branco na superfície de uma sua tela já terminada, sobrepondo-se à pintura. A cobertura é parcial, uma vez que o pintor, apercebendo-se do equívoco, interrompe de pronto a sua atividade. Mas as consequências já se deram e a pintura já não é a mesma: ao que já constava da superfície da tela – aí deposto por *iniciativa voluntária* do pintor – acrescentou-se uma mancha branca, também ela inscrita pela mão do pintor, só que *involuntariamente*. No meio daquilo que resultou da atividade voluntária do pintor surge um elemento inusitado. Comunica, então, o acidente à monitora, a qual, apercebendo-se da fonte do engano, lhe pede de imediato sentidas desculpas. Mas Bonifácio surpreende pela serenidade que aparenta. Afinal de contas, tudo indicaria que a tela estaria estragada, fadada a ser excluída do seu portfólio de pinturas. A gravidade da ocorrência não ecoa no pintor como seria expectável e a explicação demorou poucos minutos a ser revelada: Bonifácio, note-se bem, acha que o elemento que acidentalmente foi parar à sua tela “fica bem”. A monitora considera “uma pena”, já que a “intenção original” se perdera. E a tranquilidade manifestada pelo pintor surpreende tanto mais quando percebemos que o mesmo está ciente da irreversibilidade da perda: aquela tela nunca mais será a tela que era. Em todo o caso, considera que “fica bem” e mesmo perante a hipótese de pintar por cima – seja no intuito de reproduzir o que lá estava, seja para pintar um motivo novo por cima –, a verdade é que prefere deixar como está. Bonifácio não sente que a inserção despropositada daquela mancha inesperada coloque em causa o seu trabalho. Não devemos perder de vista que, apesar de tudo, o pintor prefere a versão original da tela, o que não é de admirar. Mas não devemos obscurecer esta nuance que consideramos evidenciar o quão alheado do plano é a intencionalidade criativa, senão veja-se que, mesmo julgando a mancha branca indesejável, o pintor prefere manter a tela tal como se encontra face à alternativa de deliberadamente reproduzir aquilo que ficou tapado. Noutros termos, Bonifácio entende ser preferível manter uma tela acidentada, alvo dos azares do acaso, do que seguir um plano previamente definido para, se não restaurar, replicar a versão original.

Acompanhe-se agora a *serendipidade* inerente à descoberta de um segmento que acabou por ser integrado na peça coreográfica apresentada publicamente. Os bailarinos entram no palco, fazem uma fila indiana atrás de um único microfone e um a um proferem

uma frase ao público, apresentando-se. André escolheu a seguinte frase: “Sou o André. Sou de Alfama. Gosto de fado e da cor preta”. Daqui se desencadeou um diálogo de que Catarina dá conta no seu Diário de Criação, aqui reproduzido:

Catarina: E sabes cantar o fado?
Catarina: Corrijo. Gostas de cantar o fado?
Gestos envergonhados, dramáticos, contraditórios, timidamente excessivos
André: eu não consigo, eu não sei, eu não quero, fico nervoso, nunca, não me façam isso
Mas o corpo denuncia
A vibração da expectativa
A torsão de uma ansiedade curiosa
O nervo iluminado da possibilidade
Toda uma estética da vergonha
desenvergonhada
Não temos tempo para isto. Não temos tempo para isto. Não temos tempo para isto.
Uma por mim. Outra pelo André. Outra pela Olga.
Catarina: Deixa-te de merdas. Eu sei que tu consegues.
Catarina: Vais cantar.
E então o André pegou no micro
todos fizemos silêncio
E o fado foi cantado...⁵⁰¹.

Partindo da preparação de um segmento da coreografia já delineada – o pronunciamento das frases ao microfone –, dá-se um desvio que desemboca numa nova cena a integrar no espetáculo. Com efeito, houve lugar na coreografia para um momento de canto, no qual André deu largas à sua veia fadista – que, deve dizer-se, se revelou de inegável qualidade musical. Até à data, ninguém suspeitava que assim fosse. Incitado a formular uma frase para se apresentar, surge casualmente um elemento inesperado, perante o qual Catarina de imediato convida à exploração. Malgrado o receio de André, a coordenadora condu-lo a um lugar de segurança no seio do qual se possa experimentar o canto do fado. O resultado é incerto e, conseqüentemente, a inserção deste novo segmento na peça não é garantida. Há que experimentar para saber e, somente a partir daí, descobrir a maneira mais apropriada de integrar o canto na coreografia. Este é um caso em que a exploração tem um desfecho feliz, pois todos ficaram rendidos à voz – de qualidade insuspeitada – de André, sendo, desde logo, ponto assente que a mesma merecia ser explanada no espetáculo.

Não ignoramos que também no plano os acasos e acidentes têm lugar. Em bom rigor, a casualidade não é pertença exclusiva de nenhum regime de engajamento, sendo antes propriedade da própria realidade e, como tal, transversal a todos. O que

⁵⁰¹ Extraído do *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/diario/>.

argumentamos, todavia, é que o estatuto detido e o lugar ocupado pelo acaso variam de regime para regime. No âmbito de um projeto planeado que cumpre realizar, o acaso surgirá filtrado pela sua funcionalidade em vista do objetivo visado, investindo-se ou como obstáculo – quando acrescenta dificuldades à realização da vontade – ou como oportunidade – quando favorece a mesma. Ora, o que pretendemos ter mostrado é que *no engajamento criativo – à semelhança do exploratório – o acidental e inesperado podem constituir o próprio motor de uma atividade regida pela serendipidade*, sendo, portanto, menos um seu condicionamento externo – negativo ou positivo – do que uma sua parte integrante.

O acaso, juntamente com a fluidez das imagens, a incerteza, a flexibilidade e a sinuosidade do curso da ação, faz com que o engajamento criativo *surpreenda* frequentemente os próprios artistas.

Bonifácio declara à monitora que dá por acabado o seu trabalho. Mas logo recua, afirmando que tem dúvidas e que talvez venha a pegar na tela na semana seguinte. A monitora aproxima-se e o pintor começa a mostra-lhe o trabalho. Durante esse processo, Bonifácio arregala os olhos de espanto, surpreendido com coisas que vai encontrando na tela e que diz não ter pensado nem visto até então. (Diário de Campo, 5/jun./2020).

O leitor já estará certamente familiarizado com esta cena, tal é a recorrência com que Bonifácio, dando o dito pelo não dito, se mostra titubeante quanto à determinação do ponto final do seu trabalho. Por ora, centramo-nos num outro aspeto: o facto de o pintor se surpreender com a sua própria tela. Se, com efeito, a tela resultou dos gestos por si intencionalmente levados a cabo, isso não invalida que a *obra exceda a intenção do pintor*. A duração sinuosa, flexível e reversível que a intencionalidade criativa imprime no engajamento dos artistas nas suas criações leva a que, por vezes, a obra – finalmente consumada – ultrapasse os seus desígnios. Visto não haver de partida um objetivo bem determinado, há lugar à *ambiguidade* e à *polissemia*, não sendo – neste caso a Bonifácio – possível abranger todas as possibilidades interpretativas. Algumas delas surpreendentes aos seus olhos.

Numa sessão dedicada a assinar e intitular as várias telas pintadas nas últimas sessões, Bonifácio sente, por vezes, dificuldade em lembrar as figuras constantes das telas. Como há que assinar na parte inferior da tela, é necessário que ele saiba determinar a direção dominante da mesma (na sua maioria elas podem ser lidas em várias direções). Muitas vezes, pergunta à monitora se se lembra do que ele pintou. De qualquer modo, olhando para elas, Bonifácio acaba por ver sempre algo, e muitas das vezes algo diferente daquilo que havia visto quando pintara. (Diário de Campo, CASP, 4/ago./2020).

Novamente, o pintor surpreende-se com telas pintadas há tempo. Mas há que ressaltar que a surpresa não se cinge à receção que os artistas fazem das suas próprias obras, uma vez que ela adentra no próprio processo criativo. A elasticidade patente na intencionalidade criativa – possibilitadora de voltar atrás para re-significar elementos da tela – também se origina do facto de os pintores serem capazes de se surpreender com o que se encontram a fazer. Prova disso mesmo é – como pudemos observar algumas vezes – Bonifácio alterar a sua decisão quanto à conclusão da obra a partir de interpretações advindas de terceiros, as quais, justamente, lhe dão a ver coisas que, embora feitas por si, ele não havia até aí visto. De resto, lembre-se o episódio em que o pintor, vendo a sua tela involuntariamente acidentada, a avalia em função do olhar de terceiros ou, se quisermos, de uma potencial audiência: com efeito, confia-nos, pese embora preferisse a versão original, aqueles que só tiveram oportunidade de ver a tela tal como se encontra também a acharão boa.

Já notámos em alguns trechos do Diário de Campo referentes às sessões de dança que também aí a surpresa é uma emoção essencial.

Exercício. A dinamizadora põe música a tocar, mas alerta que o movimento não deve representar a música: o foco é “trabalhar a relação do corpo com a música”. Pede-se-lhes que se mexam como quiserem, à vontade. Depois, muda-se repentinamente a música, mas mantendo exatamente o exercício. A dinamizadora dá indicações: “mexam-se de forma que não é a usual”, “contrariem os impulsos e os padrões de movimento”, “surpreendam-se a vocês próprios”. (Diário de Campo, EPL, 2/mar./2020).

Exercício. A dinamizadora coloca a tocar uma música e pede que os reclusos se mexam deixando-se levar por ela. A certa altura, afirma: “não vão atrás da música o tempo todo, deixem que ela sinta a vossa falta. Surpreendam-se”. Entretanto, vai introduzindo nuances no exercício: “agora dancem como se ninguém vos estivesse a ver”, depois: “agora como se quisessem chocar alguém”, depois: “agora viagem entre o polo da timidez e da provocação. Explore!” (Diário de Campo, EPL, 8/fev./2021).

É proposto um exercício onde o movimento e a música assumem o protagonismo. Devem os bailarinos mexer o corpo em relação com a música escutada. Mas nem tudo é tão simples quanto transparece, visto que a sintonização do corpo à música não passa por reproduzir os movimentos tipicamente associados ao estilo musical que está a tocar. Essa relação deve antes ser “trabalhada”, o que implica, note-se, *resistir* à própria música. O que quer dizer que não se pretende que a relação com a música consubstancie uma adesão natural do corpo: “não vão atrás da música o tempo todo”. A música será tanto mais

sentida quanto mais espaço nela houver para a singularidade da corporalidade de cada bailarino, para o que se requer “que ela [a música] sinta a sua falta [dos bailarinos]”. Cabe, então, aos bailarinos “contrariar os impulsos e os padrões de movimento” típicos, para o que devem “explorar” e “surpreender-se”.

Com a constatação da centralidade da surpresa – emoção por excelência oriunda da descoberta – damos conta, mais uma vez, das afinidades entre a intencionalidade criativa e a exploratória. Neste aspeto, como em muitos outros – os quais pretendemos ter enumerado –, uma e outra distinguem-se do plano. Naturalmente que também o plano é suscetível das mais diversas surpresas, pois que a passagem do projeto à sua concretização não é, no mais das vezes, um processo linear. Mas o que aí está em causa é a natureza do engajamento, a qual sob a forma de plano tem por fito justamente a minimização da surpresa, enquanto *o engajamento criativo faz da surpresa um critério ou uma sonda do valor artístico das descobertas*. De facto, a surpresa é a emoção da descoberta, pelo que a sua intensidade é um indicador crucial para a iniciação, o direcionamento e a finalização da exploração. Pelo contrário, planear e projetar são, afinal de contas, maneiras de antecipar e prever – mais ou menos rigidamente – o futuro, retirando-lhe, na medida do possível, o seu potencial de espanto. Aquilo que no âmbito de um plano surpreende é, na medida em que interfira no projeto, indesejado. Já no engajamento criativo (como no exploratório) a surpresa é salutar e até, no limite, ativamente procurada, constituindo, destarte, uma das molas da ação criativa.

Se é um lugar-comum – verdadeiro – dizer que a realidade não se repete duas vezes – cada uma das ocorrências empíricas transporta uma singularidade única irreplicável –, o que temos vindo a perceber à medida que descrevemos o engajamento criativo artístico é que nele há uma *procura ativa do desconhecido, da incerteza, do singular, do novo*. Como, certa vez, em conversa connosco Leopoldo destacou, “cada tela tem a sua regra”⁵⁰². Paradoxalmente, esta é a maneira particular de visar a consumação da obra no curso da criação. Estamos longe, pois, do plano, o qual, mesmo tendo de se acomodar às contingências e circunstâncias emergentes, adota uma racionalidade – tendencialmente instrumental – fornecedora de explicações razoáveis, facilitando a importação e a repescagem para o presente de ações que se mostraram eficazes no passado face a condições similares. O que não se afigura possível – sequer desejável – no engajamento criativo. E justamente por isso é que nos situamos igualmente distantes de

⁵⁰² Diário de Campo, CASP, 25/mai./2020.

Becker (1982), de acordo com quem, admitindo de partida a impossibilidade de definir com certeza bastante o momento para colocar um ponto final na realização das obras, remete a sua explicação para as exigências e os requisitos temporais externos à arte, tais como os prazos de entrega das obras para exposição ou as datas de apresentação dos espetáculos. Deste modo o autor perde de vista a intencionalidade artística enquanto modo próprio da criação durar, uma vez que reenvia a sua inteligibilidade para atividades a montante da própria ação dos artistas, acabando por aceder à criação estando esta já filtrada sob a forma de plano pelas instituições artísticas encarregadas da exposição ou da apresentação dos seus resultados.

4.3.4 Interstícios entre o plano e o engajamento criativo: transições, articulações e ameaças

Dos registos provenientes da pesquisa etnográfica realizada pensamos resultar evidente que o engajamento dos artistas – pintores e bailarinos – na ação criativa desdobra uma temporalidade a vários títulos distinta da do plano. A análise encetada sobre a intencionalidade criativa não teve outro propósito senão o de esclarecer o modo de durar específico do engajamento criativo. Nesse sentido, a primeira ilação – mais óbvia, mas também previsível – que extraímos é a da diferença entre o engajamento criativo e o engajamento em plano. O envolvimento na criação de uma obra de arte não se identifica com o empenhamento num projeto com vista à autorrealização da vontade e do interesse pessoais. Todavia, como escrevemos, as atividades artísticas promovidas e dinamizadas junto de populações institucionalizadas estão fadadas a decorrer, não apenas nas instalações das respetivas instituições, como também ao abrigo dos seus regulamentos. Elas não escapam, pois, à tutela institucional, assim como os artistas participantes das sessões se mantêm debaixo do mandato institucional. Mais: é precisamente nessa condição que têm acesso às atividades em causa. Ora, uma vez que estas são desenvolvidas no âmbito de um plano concebido pelas instituições com vista ao cumprimento das missões para as quais estão destinadas, segue-se que o engajamento criativo e o plano então se intersejam nas situações concretas em que os indivíduos fazem por coordenar o curso da ação.

Por um lado, entre ambos os engajamentos o trânsito pode dar-se sob a forma de uma *correlação positiva*. Segundo esta, as atividades criativas desempenham tanto melhor a sua função no plano desenhado pelas instituições quanto mais artísticas se

mantiverem. Noutras palavras, estas atividades são investidas e formatadas pelas instituições em função da *função* por si desempenhada à luz do plano delineado, acabando, por conseguinte, por as converter num *instrumento* de intervenção sobre as populações que abrigam. A finalidade da criação artística não está nela mesma, mas na *eficácia* e *utilidade* que demonstra para a prossecução dos desígnios institucionais. Ora, o engajamento criativo e o plano correlacionam-se quando, preservando as suas diferenças, se compõem de modo a apoiar-se e estimular-se mutuamente. Se e quando assim é, entende-se que a eficácia funcional das atividades artísticas é tanto mais elevada quanto mais intacta nelas se mantiverem os atributos do engajamento criativo. Neste caso, um – o engajamento criativo – e outro – o plano – reforçam-se. Deste ponto de vista, considera-se que a redução da criação artística ao plano acarreta um decréscimo da sua utilidade funcional, uma vez que a obtenção dos propósitos almejados pelas instituições com o desenvolvimento daquelas atividades requer que o engajamento criativo consiga prender e manter centralidade nas composições plurais em que entra e participa. Para que efetivamente assim seja, há que encontrar uma plataforma no seio da qual ambos os engajamentos coexistam pacífica e harmoniosamente, tarefa que exige da parte das responsáveis operações constantes de ajuste e reajuste no fazer do comum.

Uma das composições entre o engajamento criativo e o plano que, desde que devidamente temperada, vimos potenciar a criação artística em contextos de institucionalização é aquela em que se *trata os artistas como profissionais*, dos quais, portanto, se exige *seriedade, empenhamento e compromisso*. O engajamento em plano – e subjacente modelo do ator autónomo em busca da realização do seu interesse pessoal – fomentou o desenvolvimento de um “trabalho com os outros” no âmbito destas atividades artísticas, afigurando-se aí importante para *cultivar nos artistas a responsabilidade pelas suas escolhas*, i. e., uma *relação reflexiva com as decisões tomadas* – uma de entre as quais a própria adesão às atividades –, mas também com as regras que regem as mesmas. *Tratados no quadro de uma mutualidade tendencialmente simétrica, o engajamento em plano dos artistas mostrou-se valioso para trazer os artistas para a colaboração na definição e desenvolvimento das atividades, fomentando a sua iniciativa e participação voluntárias.*

Já assinalámos o caso em que a monitora convida à colaboração dos pintores para a arrumação da mais recente sala para a realização da pintura. Debrucemo-nos, agora, noutra ocorrência congénere:

Prepara-se uma exposição a acontecer dentro de uns meses. A monitora negocia o nome da mesma com os residentes. Chega-se à conclusão que se chamará “A Galeria”. E dá a cada pintor o poder de escolher as suas telas que quer ver expostas, não deixando de dar sugestões. Ora, com Bonifácio, aconteceu o seguinte: a monitora sugeriu uma tela em particular, mas o pintor recusou terminantemente expor essa, escolhendo outra. A sua decisão prevaleceu. (Diário de Campo, CASP, 1/set./2021).

Aproxima-se a data da realização de uma exposição de pintura, não apenas destinada a todos aqueles que residem e trabalham no CASP, como a visitantes externos, desde familiares a eventuais curiosos. Num primeiro passo, há que definir o nome da exposição, tarefa essencial para que a mesma possa ser divulgada em panfletos espalhados pelo recinto institucional, mas também nas redes sociais. Face ao desafio, a monitora convida à colaboração dos pintores, abrindo-se a sugestões e, reunidas as várias opções, submetendo-as a uma votação. Desse processo resulta, finalmente, o nome da exposição: “A Galeria”. As telas que aí serão expostas advêm, naturalmente, do conjunto de trabalhos realizados pelos pintores inscritos no atelier. No entanto, um segundo passo se impõe: há que fazer uma seleção das telas, pois a sua totalidade ascende a um número inabarcável para efeitos de exposição. A monitora imiscui-se no processo, efetuando recomendações. Do seu ponto de vista, algumas telas são mais aptas do que outras a ser exibidas. Mas a recomendação não é uma injunção: ela não apenas se abre a um processo *negocial* com os pintores, como também – e mais fundamentalmente – reserva a última palavra aos mesmos. É justamente o que sucede com Bonifácio, cuja discordância com a sugestão da monitora foi levada a sério, prevalecendo a sua preferência. No fundo, vemos aqui ser dada ao pintor a oportunidade de ser uma espécie de *empresário de si mesmo*, facultando-lhe a liberdade e autonomia de escolher as telas que entende melhor promoverem o seu trabalho junto de terceiros.

Ora, também no seio da própria atividade criativa se observa este apelo à colaboração.

Depois de uma sequência insuficientemente realizada pelos reclusos, a Catarina interrompe a sessão e comenta para todos: “eu podia estar aqui a dizer para fazerem isto e aquilo, mas prefiro que sejam vocês a propor”. (Diário de Campo, EPL, 27/jun./2022).

Assiste-se aqui a um claro fomento da iniciativa dos bailarinos levado a cabo por Catarina. Na paulatina descoberta que subjazeu à composição da coreografia a apresentar, os bailarinos foram parte ativa, não se limitando, longe disso, à aplicação e concretização de ideias concebidas a montante, i. e., pela coreógrafa auxiliada pela restante equipa do

CEC. É “preferível que sejam os bailarinos a propor” os movimentos a integrar na peça coreográfica. E mesmo quando as sugestões partem de Olga, o espírito colaborativo não é interrompido:

Conversa inicial. A Olga expõe as suas ideias para o espetáculo, sempre sublinhando junto dos reclusos que elas são colaborativas e negociadas com eles, que se vão experimentando nas sessões. Uma ideia é a de eles chegarem com roupas normais, as que usualmente usam nas sessões, haver um microfone num tripé, atrás do qual eles constituem uma filia indiana. Cada um diz algo curto ao microfone, e sai para o lado para se despir e vestir as roupas que levam no saco, o figurino. À medida que vai apresentando as ideias, vai sondando os reclusos: “gostam desta ideia?”, “o que acham?”, “acham que funciona?”. (Diário de Campo, EPL, 21/fev./2022).

A coreógrafa concebe algumas ideias para a composição do espetáculo, mas isso não basta: é necessário que os bailarinos deem o aval às mesmas. O facto de as ideias terem germinado em Olga não invalida que ela não mantenha uma permanente atenção ao modo como elas são recebidas e acolhidas pelos bailarinos, uma vez que, com efeito, não se pretende que eles reproduzam mecanicamente movimentos desenhados por terceiros, mas que se expressem a si mesmos por seu intermédio. Assim sendo, devem os bailarinos *sentir* os movimentos que realizarão no espetáculo final, o que implica uma participação direta dos mesmos na construção e composição da coreografia, mantendo o fito de consumir a obra.

Conforme pudemos identificar, para este intento de trazer os bailarinos para o centro das decisões foi crucial adotar um tratamento profissional com os mesmos. Como afirma Olga, “falo com eles [os bailarinos] como se fossem realmente profissionais. Acho que isso os põs num sítio de seriedade, talvez. [O espetáculo n]ão é só uma experiência, mas é algo a que eles têm de chegar”⁵⁰³. É-lhes – aos bailarinos – inculcido o espírito de missão, a saber, levar a bom termo a apresentação do espetáculo. Por um lado, é o que está estipulado em sede de candidatura do CEC junto da FCG, por outro, é o que é esperado pelo público interessado em assistir ao mesmo, o qual, certamente, depositará expectativas quanto à sua qualidade artística. O valor desse objetivo é, com efeito, duplo: por um lado, durante a dança propriamente dita, ele vale como consumação da obra, sendo mirado à luz dos atributos que vimos serem os da intencionalidade criativa, por outro lado, nas atividades adjacentes à realização concreta da dança – embora desta não desligadas – esse é um objetivo definido, com data e local marcados, para o que se requer

⁵⁰³ Transcrição extraída de uma reportagem em vídeo do Jornal Público, disponibilizado no Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IOM0ihv14HE&t=308s&ab_channel=P%C3%9ABLICO.

o empenhamento e compromisso profissionais da parte dos bailarinos. Esta conexão entre o plano e o engajamento criativo pôde ser verificada inúmeras vezes nas sessões.

O dinamizador efetua várias correções técnicas no desenvolvimento da construção de uma frase corporal. A certa altura, os reclusos patenteiam cansaço e até impaciência pelas sistemáticas retificações, levando a coordenadora a ter que intervir: “Malta, a Olga [coreógrafa] chega daqui a umas semanas para preparar convosco o espetáculo. Vocês têm de se habituar. Isto é cansativo, mas é igual connosco, bailarinos profissionais”. (Diário de Campo, EPL, 7/jun./2021).

O cansaço e a saturação física instalam-se nos bailarinos e Catarina sente essa pulsação. As sistemáticas repetições de certos exercícios tornam a impaciência compreensível. Neste momento, as sessões ainda não se encontram na fase de preparação do espetáculo, em sentido estrito, pese embora esse momento se aproxime. E, portanto, há que acordar o sentimento de compromisso nos bailarinos. Como é que Catarina o faz? Equiparando-os a bailarinos profissionais. Dançar cansa, Catarina sabe-o bem e na própria pele, visto ser bailarina de profissão. Se os bailarinos estão cansados, “connosco, bailarinos profissionais, é igual”.

Conversa no final entre a coordenadora e os reclusos. O seu discurso é enfático: “*no pain, no gain*”, “custa” dançar, “dói”, “exige sacrifício”. Mas também que “o CEC não se resume às segundas-feiras”, que é para levar para fora da sala, que é preciso “caráter” e “atitude”. Finalmente, afirma que “o CEC está a ter visibilidade e a gerar interesse lá fora [fora da prisão]”. (Diário de Campo, EPL, 8/nov./2021).

Dançar é um *trabalho* que, entre outras coisas, é doloroso, exigindo, portanto, “sacrifício” da parte dos bailarinos. Mesmo nas ocasiões em que a ação criativa não está a fluir como seria de esperar, mesmo quando a disposição e o estado de espírito não são os mais indicados para a prática da dança – e talvez sobretudo nesses momentos – é importante manter o *compromisso com o projeto*. Sem este “sacrifício” os benefícios e ganhos da dança, mormente os atinentes ao engajamento criativo, não têm lugar. Assim, não basta que os artistas se envolvam na criação durante as sessões, exigindo-se-lhes, em acréscimo, que transportem o compromisso com a dança para além das segundas-feiras. O compromisso não se reduz à criação e às provas – eminentemente artísticas – aí enfrentadas, requerendo dos bailarinos uma “atitude” resiliente e um “caráter” perseverante. Sem isto, dificilmente a obra se consumará ou, o mesmo é dizer, dificilmente os bailarinos se revelarão capazes de superar com êxito as provas artísticas.

Aos bailarinos corresponde, em suma, um certo *ethos* profissional, que, não se confundido com o engajamento criativo, tampouco o garantindo, não deixa, porém, de o facilitar.

Logo ao início da sessão, a Catarina mostra no computador aos reclusos a divulgação que o espetáculo na Gulbenkian teve na comunicação social. Um dos reclusos, ao ver as reportagens, afirma: “Isto não é um trabalho de coitadinhos” e outro logo complementa: “Não é isso que nós queremos”. A Catarina intervém: “vocês estiveram ali [no palco do Grande Auditório] como profissionais. Vocês esgotaram a maior sala de espetáculos do país!”. (Diário de Campo, EPL, 11/jul./2022).

No dia seguinte à apresentação do espetáculo, a equipa do CEC dirige-se ao EPL para dinamizar mais uma sessão. Trata-se de uma sessão diferente de todas as outras, como o leitor calculará. A estreia já teve lugar e, para mais, foi um incontestável sucesso. A maior sala de espetáculos de Lisboa – o Grande Auditório da FCG – teve lotação máxima e Catarina mostra aos bailarinos a repercussão mediática que o projeto granjeou. Nas várias reportagens televisivas e jornalísticas sobre o projeto, enfatiza-se – mesmo que elogiosa e benevolentemente –, como facilmente se percebe, o contexto institucional onde o mesmo teve lugar, bem como o facto de a sua população-alvo ser constituída por reclusos. Ora, os bailarinos disso se apercebem e não se eximem de comentar: “não somos coitadinhos”, enfeitando serem reconhecidos como reclusos antes de bailarinos. É consensual: “não é isso que querem”. É quando Catarina julga oportuno intervir, contrabalançando a impressão generalizada do grupo de terem sido diminuídos na vertente artística da sua atuação, como se o espetáculo somente tivesse valido por serem eles reclusos. E a intervenção da coordenadora recorre ao tratamento profissional dos bailarinos. Para ela, os bailarinos estiveram no palco, antes de tudo mais, como artistas profissionais e só secundariamente como reclusos. A sua condição reclusa, como veremos, é vincadamente resgatada para o seio da composição coreográfica, contudo, acedendo ao palco, essa condição é reconvertida em sentido artístico e poético, sendo este sentido o crivo mais apropriado para dar conta dos resultados do CEC.

Ora, da mesma maneira que argumentámos que o engajamento em familiaridade pôde constituir a condição de base para a libertação, e subsequente direcionamento, dos artistas para a criação artística, vemos agora que o engajamento em plano pode desempenhar uma função similar. Com efeito, o *incentivo à adesão voluntária, à responsabilização e ao compromisso* com as atividades artísticas, bem como o *estabelecimento de mutualidades preservadoras da autonomia dos artistas*, convertendo o envolvimento nas mesmas numa preferência e/ ou interesse individual, *promove a*

solidez e consistência do vínculo dos artistas à criação artística, por um lado, e, por outro, tende a garantir a perdurabilidade do compromisso. Destarte – e porque a criação exige trabalho árduo – o engajamento em plano dos artistas nas atividades artísticas tende a assegurar a sua perseverança, mesmo quando, circunstancialmente – seja por que motivo for –, a sua disposição momentânea não está voltada para a criação. Deste modo, *o engajamento em plano configura uma condição facilitadora para o engajamento criativo.* Condição facilitadora porque, neste caso, as diferenças e particularidades de cada um dos engajamentos são salvaguardadas, formando um arranjo no qual um não se substitui ao outro.

Por outro lado – e seguindo o raciocínio aplicado às passagens entre o engajamento criativo e o familiar – também a medida e peso conferidos ao engajamento em plano podem constituir uma ameaça ao envolvimento na criação artística. No subcapítulo anterior, tonificámos o caso emblemático de Leopoldo, onde o engajamento em plano interferia negativamente no criativo, se bem que por intermédio do familiar. Ou seja, se o pintor se mostrava incapaz de agenciar a sua criação, para a qual evidenciou reiterada e exaustivamente ser competente, tal se devia ao facto de o engajamento em plano colidir com a possibilidade de habitar as sessões de modo proximal e familiar. Porém, o engajamento em plano também pode impactar diretamente o engajamento criativo, gerando, no limite, a paralisação deste.

No caso seguidamente apresentado, a atividade pictórica vê-se abortada, curiosamente, devido à subestimação do peso do engajamento em plano.

Um novato no atelier prepara-se para iniciar a sua primeira tela. Quer pintar um barco, pelo que, a pedido da monitora, antes de começar a pintar na tela, desenhou alguns esboços a lápis de carvão e tem uma gravura de um barco para lhe servir de referência. Estando ao seu lado, pergunto-lhe para que lhe servirá essa gravura. Ele responde-me que irá pintar “a partir dali”, momento em que, por acaso, a monitora estava de passagem, interrompendo o seu curso e exclamando: “não é suposto imitar o barco. É suposto fazer o seu barco”. O residente riposta: “mas na imagem não se vê o lado de lá do barco!”. O sorriso estampa-se no rosto da monitora [e no meu], prontamente esclarecendo o residente: “a isso se chama perspetiva”, explicando-a em termos simples. E acrescenta: “assim é mais fácil para si imaginar”. O residente não ficou convencido e afirmou ter de ir consultar revistas em busca de novas gravuras [acabou a sessão sem iniciar a tela]. (Diário de Campo, CASP, 22/mai./2020).

Um dos pintores – porque recém-inscrito no atelier e ainda pouco versado nas habilidades pictóricas – é desafiado a desenhar um barco. Pedagogicamente, é-lhe fornecida uma gravura de um exemplar de um barco, “não para imitar, mas para imaginar

um seu barco”. Ora, o pintor revela estar manifestamente impreparado para superar com sucesso a prova artística que se lhe coloca pela frente, como se verifica pelo descabimento da exclamação que profere: a gravura que lhe é facultada não serve por nela “não se ver o lado de lá do barco!”. A sua perplexidade, é bom de ver, prende-se com a incompletude inerente a qualquer imagem perspectivística, incapaz que é de, de uma vez só, dar conta de todos os lados do objeto representado. Note-se ainda que a exclamação do pintor patenteia que o mesmo não descolou da lógica da imitação, pois se a monitora encara a (incontornável) incompletude do barco como uma oportunidade “para imaginar mais facilmente”, o pintor, não convencido, abandonou a gravura. Se o seu intuito foi o de encontrar uma imagem que desse conta de todos os lados de um barco em simultâneo, não admira que tenha terminado a sessão sem ter iniciado a sua tela. O que neste episódio se deteta é que a atividade não foi suficientemente direcionada e encaminhada pela monitora para que o pintor pudesse almejar iniciar a sua tela. Com efeito, este não se mostrou capaz de operar o salto imaginativo de que carece a criação artística, permanecendo na senda de uma imitação impossível.

Em todo o caso, no que toca aos artistas dotados de habilidades para se envolver na ação criativa, são sobretudo os *riscos de um exacerbamento do plano no âmago das atividades criativas* que se fazem sentir. E eles são numerosos.

Leopoldo diz-me estar a gostar mais das suas telas nas fotos [que tirei e lhe mostro] do que no original, diz que gosta do que pinta, “sem querer ser imodesto”. Em todo o caso, antes de entrar na sala, diz-me que a monitora escolheu três telas dele para uma exposição futura e que ele discorda da escolha porque não gosta dessas telas. De facto, ao vermos as fotos, diz-me de algumas poucas que não gosta. (Diário de Campo, CASP, 7/mai./2021).

Leopoldo é (ou deveria ser) dono e senhor das suas obras. É isso, pelo menos, que ele nos dá a entender, para mais quando se aproxima a ocasião para expor os seus trabalhos, os quais devem ser objeto de uma seleção. Acontece que o seu gosto na (auto)avaliação a que submete as telas diverge do da monitora. Da sua vasta obra, apenas três telas constarão da exposição, mas a monitora, contrariamente ao que fizera num outro episódio aqui já narrado, sente-se autorizada a substituir-se ao pintor nessa escolha. Aos olhos de Leopoldo, tal não pode deixar de ser considerado uma ingerência indevida. A monitora, na parte que lhe considerou competir, operou a seleção com um objetivo bem definido: o de, julgando segundo o seu gosto, escolher as telas que causariam uma melhor impressão do atelier aos visitantes do exterior, esperando, por essa via, engrandecer a

instituição na qual é funcionária. Contrariamente ao pintor, que pouco está preocupado com isso, tendo preferido expor as telas que pessoalmente lhe diziam mais ou, em tratando-se de Leopoldo (como veremos), o mais provável seria ter querido mostrar as telas que entendia serem as mais vendáveis. A sua vontade não prevaleceu, uma vez que a sua obra foi funcionalizada e instrumentalizada pela monitora em vista da realização daquilo que considerou ser o objetivo superior do CASP.

Vejamos o que acontece quando esta ingerência interfere diretamente com o processo criativo. Constatámos que Catarina por diversas vezes incentiva os seus bailarinos à exploração, à descoberta, ao brincar. Se o faz é, com efeito, por pressentir o *risco subjacente ao facto de os bailarinos encararem os exercícios propostos como tendo um objetivo predefinido e uniformizado* para todos. E no caso de Leopoldo?

A monitora, passando junto de Leopoldo, tendo este já praticamente terminado o seu trabalho, pergunta-lhe “de que modo o seu trabalho tem a ver com a Covid-19?” [durante a pandemia a instituição tem promovido a realização de trabalhos tendo a mesma por mote, mesmo que indiretamente]. Responde-lhe Leopoldo: “não pinteí com nenhum intuito”. (Diário de Campo, CASP, 22/mai./2020).

A irrupção da pandemia acarretou, como é sabido, um conjunto de procedimentos e cuidados de higiene – a que ninguém estava acostumado – com vista à contenção da propagação do vírus contagioso. Como se imaginará, o respeito dessas diligências foi tanto mais importante numa instituição fechada e sobrelotada como é o CASP. Ao mesmo tempo, também não é difícil de prever as dificuldades sentidas pela larga maioria de residentes no cumprimento das regras impostas, desde a higienização frequente das mãos ao uso correto da máscara cirúrgica. Por forma a sensibilizar os residentes para a importância de tais procedimentos, organizou-se um conjunto de atividades em torno da pandemia, não tendo sido o atelier de pintura exceção. Destarte, pediu-se aos pintores que realizassem uma tela acerca da pandemia. Esta, deve ressaltar-se, não tinha que ser um motivo explícito da pintura, porém, foi pedido que os pintores nela se inspirassem para o preenchimento das suas telas. Leopoldo foi devidamente informado dos termos da tarefa, como pudemos observar diretamente. Assim sendo, a alegação de desconhecimento não é uma justificação aceitável para o seu comportamento. Isto porque, já tendo a tela quase terminada e sendo convidado por uma monitora para explicitar a associação entre a pandemia e o seu trabalho, Leopoldo mostra-se completamente alheado do desafio que lhe foi endereçado: “não pintou com nenhum intuito”. Noutras palavras, contrariamente

ao que por norma sucede, foi-lhe imposto aplicar à sua ação criativa um objetivo externo à pintura, mesmo que indiretamente. E, para o Leopoldo, a pintura não pode ter “nenhum intuito” bem definido, pelo que, a partir do momento em que nela se envolve, deixa irremediavelmente para trás aquilo que lhe havia sido pedido. Por sorte, a ação criativa não se viu bloqueada, mas tal aconteceu ao arrepio da imposição externa do tema da pintura e não graças a ela.

Também Bonifácio experimentou uma situação que, sem embargo diferente, não deixa de conter pistas igualmente valiosas para a reflexão que aqui esboçamos.

[Sessão ao ar livre, cujo desafio é pintar, colaborativamente com dois artistas profissionais convidados, um mural na parede, alusivo à pandemia e aos cuidados higiénicos necessários: máscaras, gel de desinfecção, lavar as mãos, etc. O desenho já vinha feito pelos artistas, que pintaram a estrutura na parede e depois pediram aos residentes do atelier para preencherem com spray zonas delimitadas]. Bonifácio mantém-se distante da parede, não se imiscuindo dos seus colegas do atelier, preferindo permanecer junto daqueles curiosos que assistiam às atividades (outros residentes, funcionários). Aproximo-me e pergunto-lhe se vai pintar a parede: “uma coisa é aceitar o convite, outra é participar” é a resposta lapidar que obtenho. Momentos depois, um dos artistas profissionais, provavelmente mandatado por uma funcionária, aproxima-se de Bonifácio, que se mantinha na retaguarda: mostra-lhe o desenho na folha e pergunta-lhe se pode ir preencher um espaço da parede com azul. Perante a simplicidade da tarefa, Bonifácio faz uma série de perguntas acerca do desenho, questionando-o e criticando-o. O artista, evidentemente, encaixa com benevolência as observações de Bonifácio, enlevando-o na conversação. O objetivo é então cumprido: Bonifácio encaminha-se para a parede para participar. (...). Dirijo-me para junto da monitora responsável pelo atelier, perguntando-lhe acerca da reticência de Bonifácio em participar, ao que me responde que é natural os residentes se inibirem por sentirem a responsabilidade de trabalhar no trabalho de outros [dos artistas profissionais]. (...). No fim da sessão, converso demoradamente com Bonifácio, a sua iniciativa. O tema que me traz é o preconceito exterior relativamente à loucura. E, com um tom de jactância e vaidade, mostra-se capaz de inverter as coisas: diz ter participado “por favor”. (Diário de Campo, CASP, 29/mai./2020).

Sintetizemos a ocorrência registada. Bonifácio, enquanto participante do atelier, vê-se confrontado com uma atividade fora do comum. Excepcionalmente, a atividade decorre ao ar livre, pois dois artistas profissionais vêm pintar um mural na parede alusivo à pandemia, inserindo-se no quadro da campanha de sensibilização já invocada. Neste contexto, a instituição achou ser esta uma boa oportunidade para os pintores beneficiarem da colaboração de artistas convidados. No entanto, as tarefas que couberam aos pintores do atelier circunscreveram-se ao preenchimento e coloração de espaços já demarcados nas paredes pelos artistas externos. E a reação de Bonifácio logo se fez sentir, assim que se apercebeu da missão que lhe seria acometida. A monitora, é verdade, explica o comportamento do pintor alegando o peso da responsabilidade de partilhar o trabalho com

profissionais. Mas toda a sua conduta aponta em sentido contrário, senão vejamos: em primeiro lugar, afasta-se do restante grupo de pintores, imiscuindo-se na massa de gente que por ali parava para assistir à pintura, de modo a não ser identificado como participante da tarefa; em segundo lugar, expressa uma atitude de hostilidade latente – de baixa intensidade – para com os artistas convidados, a qual se verifica, por um lado, no jogo de palavras que efetua – “aceitar não significa participar” –, por outro lado, no interrogatório a que sujeita o artista profissional que a certa altura lhe explica o que deve fazer na parede, procurando claramente diminuir o seu trabalho; em terceiro lugar, finalmente, inverte os dados da questão, pois tendo os artistas ido até ao CASP com o desígnio de conceder uma oportunidade rara na vida daqueles pintores, ele afirma que quem “fez um favor” aos mesmos foi ele. Este é um caso – é essa a nossa tese – em que o engajamento em plano sobrepujou em demasia o engajamento criativo. Por um lado, Bonifácio, colaborando numa pintura conjunta, não viu aí uma oportunidade de explanar todas as suas habilidades criativas e de, portanto, expressar a sua singularidade, por outro lado, os termos em que lhe foi solicitada a colaboração foram por si julgados diminuidores, uma vez que apenas lhe couberam tarefas mecânicas ao alcance de qualquer um. A ação criativa vê-se, então, estrangulada. Bonifácio, em rigor, participou na atividade, mas não pintou. Essa, a pintura, ficara adiada para a semana seguinte.

Redirecionemos o olhar novamente para o EPL. No dia seguinte ao espetáculo apresentado na FCG, deu-se lugar na sessão a uma longa conversa. Nesse dia, aliás, pela primeira vez pouco ou nada se dançou. O excerto dessa conversa é longo e rico em ângulos de análise. Optamos por apresentá-lo na íntegra, dando desde já ao leitor a possibilidade de captar a frequência de onda da conversa. De momento, limitamo-nos a analisar alguns segmentos do trecho, não nos inibindo de o recuperar, aí já seletiva e parcialmente, quando entendermos oportuno desbravar outras vias analíticas.

Na conversa, a Catarina pergunta aos reclusos o que sentiram no palco e o que sentem neste momento. As respostas multiplicam-se. O Bryan diz: “completámos a nossa missão. Muitos foram para ver os desgraçados e viram que somos mais do que pensam”. A maioria concorda. E Bryan continua: “E foi bom chegarmos aqui [à prisão], fomos bem recebidos. Não somos o que dizem que somos. Somos pessoas normais que cometeram erros e que estão a pagar por eles. E isto [o espetáculo] mostrou isso”. O Ruben entra na conversa: “Sinto um misto de emoções. Orgulhoso por mim e pelos meus companheiros. O que fizemos foi grande demais para os pequenos erros que fizemos [durante a realização da coreografia no palco]. Senti a evolução e senti apoio dos guardas”. Catarina: “E vocês percebem que estão agora numa posição de responsabilidade conquistada por vocês? Fazer merda agora não é uma boa escolha, até para o projeto. Vocês agora são a cara do projeto. Têm a força moral e artística. Defendam o lugar que conquistaram. O poder de tocar os

outros exige que saibamos comportar-nos”. Duda: “Hoje estamos a dar a cara pelo projeto, amanhã não se lembrarão mais de nós, mas sim do projeto”. (...). Zeferino: “Tinha perdido os sonhos. Ontem concretizei um, e nem sabia que o estava a concretizar. Não vou esquecer esse dia nem de vocês todos, por me terem marcado”. Catarina: “Vocês contaram a vossa história, não pela violência, mas pela vulnerabilidade. A vossa qualidade de presença fez a vossa história”. André: “Só tenho a agradecer a vocês todos. Missão cumprida. Agradeço ao projeto, relativamente ao EPL não me iludo: são sempre falsos [guardas prisionais, funcionários, direção]”. Duda: “Mesmo que eles tenham sido falsos, a gente fomos verdadeiros”. André: “Qual é a consequência disto?”. Catarina: “Não muda o sistema, mas ajuda com pequenas coisas. Há que usar isto para introduzir mudanças mais gerais”. André: “O sistema aproveita estes projetos para aparecer bem na fotografia”. Davidson: “Eu sinto uma enorme nostalgia, gente. Fui lá fazer o espetáculo por mim e por vocês. Custou muito voltar para aqui”. Duda: “Eu só acredito que estava a fazer aquilo no momento em que fiz aquilo. Cada um sente as coisas de maneira diferente”. Fabiano: “Ontem não pensei em nada. Foi só dar tudo. Ontem podia dar entrevistas: depois do palco estava completamente à-vontade”. Joellinton: “Senti-me especial, ouvi o meu nome no público. Emocionei-me nos abraços no final. Tudo foi bom, mas numa hora caiu-me a ficha. Depois deste momento ter que voltar para aqui...Tive a prova real, física, de que o meu corpo está preso, mas a mente é livre! [frase dita por ele na abertura do espetáculo, ao microfone]. Quando chegámos aqui fomos bem recebidos, todos aplaudiram”. Psicólogo: “Provaste a ti e a mais 1200 pessoas...”. Joellinton: “Liberdade requer restrições e responsabilidade. Quem está fora da prisão, como vocês, está livre, mas não pode fazer. Receber os aplausos foi ótimo e estranho”. Fabiano: “Consegui ver a minha mãe e a irmã a chorar”. Ruben: “Gostei da nossa união. Pensei que íamos chegar ao palco e tremer, e não foi assim”. Duda: “O que acho que nos deu mais força foi vocês não estarem connosco na entrada do espetáculo. Isso fez-nos unir”. Nuno: “O espetáculo não foi tanto para os outros, foi para nós. Este dia vai ficar gravado”. Ruben: “Eu ainda nem tenho noção...”. Catarina: “Vai ficar guardado, mas não é para ficar numa caixinha. É para integrarem na vossa vida. Vocês também transformaram os outros, também têm impacto nos outros. Isto não é o ponto final. É uma rampa de lançamento. Critiquem, mas sem vos colocar em risco, façam merda, mas sem vos prejudicar. A vossa energia é boa: é aproveitá-la sem destruir, mas cultivando”. (Diário de Campo, EPL, 11/jul./2022).

Centremo-nos, então, no que por ora move o nosso interesse, a saber, os cruzamentos e as composições estabelecidas entre o engajamento criativo e o plano. Daqui extraímos dois aspetos. O primeiro diz respeito à ameaça de instrumentalização institucional da proeza artística realizada pelos bailarinos. Quando Catarina lhes diz que “agora estão numa posição de responsabilidade” por terem “a força moral e artística” para “serem a cara do projeto”, as reações logo se fazem sentir. Duda, com lucidez, rapidamente atira que, se hoje estão na ribalta, “amanhã ninguém se lembrará deles”. E André não deixa margem para dúvidas quanto à sua descrença, questionando “qual é a verdadeira consequência do projeto?”, temendo, ou melhor, antecipando que nada mudará no sistema prisional. Antes pelo contrário, o sucesso do projeto até servira para o EPL “ficar bem na fotografia”, branqueando as reais condições de vida na prisão e legitimando, por conseguinte, que nada se faça para as melhorar. Noutros termos, os bailarinos são

céticos quanto ao poder transformador do engajamento criativo na prisão, antes considerando que será a mesma que estrategicamente a inserirá num plano para que nada mude. Esta reapropriação do engajamento criativo pelo plano anularia, então, o seu potencial transformador.

O segundo aspeto prende-se com o sentimento de missão completada. Quem o diz é o próprio Bryan, bailarino do CEC: “completámos a nossa missão”. E Ruben, um dos seus companheiros, concorda, dizendo-se “orgulhoso” por si e por todos os envolvidos no projeto. Zeferino, por seu turno, afirma ter “realizado um sonho” quando pensara “já os ter perdido”. E André é explícito quando declara “missão cumprida”, na sequência de o que agradece a todos. Como Nuno diz, o espetáculo foi “feito para eles, não para os outros”, dando voz a um sentimento de orgulho e realização pessoal transversal a todos os bailarinos. Catarina pressente o perigo desta postura, mesmo que a compreenda e valide. Com efeito, foi uma realização notável da parte dos bailarinos, superando largamente as expectativas inicialmente depositadas no projeto. Também ela se sente realizada, de resto. Mas a ameaça que neste estado de espírito se insinua é o do esgotamento do engajamento criativo. Se no engajamento em plano os objetivos que norteiam os projetos individuais se esgotam naturalmente quando se os concretiza – aí se colhendo os ganhos de tal conquista –, na criação artística é necessário que se mantenha latente uma certa *insatisfação*, da qual se espera que conduza os bailarinos a dar continuidade à atividade artística. Alerta para isso mesmo, Catarina procura semear a insatisfação, sempre sopesando o ímpeto com que o faz, de forma a não esboroar os ganhos inerentes ao sentimento de “missão concluída”. Essa é a razão pela qual modera o entusiasmo generalizado: “isto não é o ponto final”, “não é para guardar a experiência numa caixinha”, “é para levá-la para a vida”.

A prevenção destes riscos implica da parte dos responsáveis pela dinamização das sessões artísticas uma atenção redobrada e uma sensibilidade aguda na composição dos diferentes engajamentos em face das circunstâncias concretas das situações e das necessidades particulares dos artistas. Partamos de o que acabámos de afirmar e confirmamos-lhe reforço com a seguinte anotação:

E continua: “mas isto não acabou aqui. Ainda temos muito para fazer”. Eles pretendem focar nos pontos positivos, naquilo que correu bem. A Catarina percebe-o. É natural que assim seja. E também alinha nos pontos positivos, sublinhando-os devidamente. Mas, além disso, quer criar neles um quê de insatisfação. (Diário de Campo, EPL, 11/jul./2022).

“Isto não acabou aqui. Ainda há muito por fazer”. É assim que Catarina decide lidar com o entusiasmo dos bailarinos em face do sucesso que a sua atuação pública granjeou. *A consumação da obra não equivale à obtenção de um objetivo estrategicamente planeado*: se este se esgota, aquela deverá preservar um horizonte de futuro onde a criação continue a florescer. Então, Catarina vê-se num limbo de difícil equilíbrio: por um lado, sente a necessidade de combater o sentimento de plenitude e esgotamento inerentes à realização de um projeto, por outro lado, não pretende desbaratar ou minar os efeitos positivos que tais sentimentos têm nos bailarinos. No fundo, há que introduzir a insatisfação sem deitar por terra a satisfação. Neste passo, evidencia-se com clareza a tensão entre o engajamento em plano e o criativo, cada um deles comportando *ações de realização distintas que urge temperar e compor* nesta situação concreta.

Regressemos ao atelier, onde os nossos pintores continuam a trabalhar. Vimos há pouco um caso em que Leopoldo se sentia frustrado por não conseguir dar seguimento à sua obra, em cuja sequência a monitora lhe dissera que “não precisa de ficar chateado”⁵⁰⁴. Descodificando, a monitora procura aí amortecer a gravidade do fracasso iminente do pintor, relativizando o insucesso quanto à prossecução dos seus intentos. No fundo, a operação que aí se observa ser levada a cabo é a de redução no âmago do engajamento criativo da carga e do peso do plano, i. e., da aferição dos objetivos segundo uma medida formulada sob a forma da parelha sucesso-insucesso. Vejamos o caso de Bonifácio, a vários títulos idêntico:

As músicas que estão a tocar são da escolha da monitora. Bonifácio critica a escolha, dizendo que “são muito pesadas”, e propõe outras. Bonifácio vai acenando negativamente com a cabeça, avaliando os passos que já deu na pintura que está a realizar. Uma segunda monitora diz-lhe que “em arte tudo se transforma, nada se destrói”. (Diário de Campo, CASP, 18/nov./2020).

Já visitámos esta sessão de pintura. O leitor estará recordado que Bonifácio não consegue habitar aquele espaço devido ao ruído avassalador que se faz ouvir. Consequentemente, a sua pintura não encontra as condições necessárias para arrancar. A frustração logo se faz sentir em Bonifácio, como o comprovam a sua postura corporal e os desabafos que estamos lembrados de ter feito junto da monitora: “é o que está a acontecer” que faz com que não lhe saia “nada, nada, nada, nada...”. Perante este cenário, a monitora, mais uma vez, intende reduzir e relativizar o fracasso que se anuncia: “em

⁵⁰⁴ Diário de Campo, CASP, 1/set./2021.

arte tudo se transforma, nada se destrói”, glosando livremente a famosa Lei da Conservação das Massas, de Lavoisier. Aquilo que a monitora aqui está a convocar com o propósito de tranquilizar Bonifácio é a reversibilidade já analisada da intencionalidade criativa. Nada está definitivamente perdido, pois é durante a pintura que as possibilidades e alternativas se afiguram. O que, como vimos, se distingue do plano. Escusa o pintor de antecipar o fracasso da sua tela, uma vez que o seu seguimento não é calculável de antemão, podendo ser encontrado a qualquer momento, como já tantas vezes vimos acontecer com Bonifácio.

Bonifácio deambula durante largo tempo pela sala, vendo demoradamente as suas telas expostas nas paredes, pegando nelas, aproximando-as dos olhos, afastando-as. Veste o avental calmamente, olhando em redor. A monitora apercebe-se da lentidão e intervém: “pode queimar uma tela, pode fazer uma nova...”. Neste momento, Bonifácio pega numa tela em branco e dispõem-se a começar a pintá-la. Mas rapidamente chama a monitora, expondo um dilema: não sabe se faz assim ou assado [pouco importa quais as vias alterativas], ao que a monitora responde: “aqui cada um faz o que quiser”. Bonifácio, então, vai preparando lentamente os materiais, continuando com a tela em branco defronte. Vai buscar revistas, observando as gravuras. (Diário de Campo, CASP, 5/mai./2021).

Novamente Bonifácio, protagonista de tantos e tão ricos episódios. A monitora, dado o retardar do começo da pintura, interpela o pintor, abrindo-lhe o leque de possibilidades: se não está inspirado, “pode queimar uma tela”. Mas também “pode fazer uma nova”. A escolha é do pintor, o qual breves instantes depois se decide a iniciar uma nova tela. Contudo, não aparenta estar nos seus melhores dias, pois ainda antes da primeira espatulada chama a monitora com vista a resolver um problema pictórico que o impede de avançar. A monitora adota uma abordagem de liberdade: “aqui cada um faz o que quer”, aludindo para a multiplicidade de caminhos possíveis na realização da pintura. Ora, Bonifácio, indeciso e atrapalhado, recebe da monitora, não conselhos de como deve proceder para resolver as suas dúvidas e alcançar os seus objetivos, mas, pelo contrário, palavras que alargam indefinidamente o campo de possibilidades, deslocando definitivamente o ónus do engajamento para a criação, em detrimento do plano.

Em conclusão: para que a experiência criativa artística – como qualquer outra, aliás – prenda, i. e., para que possa ser arrancada ao fluxo experiencial, necessário é que ela contenha uma direção e qualidade singulares, as quais garantem a sua unidade e continuidade, logo, a sua demarcação. Se a ação implica sempre a possibilidade do julgamento, tal se deve, decerto, à sua intencionalidade. Como vimos, a reflexividade, mais do que um atributo de seres individuais, é uma propriedade imanente à

sequencialidade da ação. Mas então se, como aferimos, a intencionalidade varia consoante o engajamento em causa, segue-se que os modos e formatos de produzir sentido, de avaliar e de julgar diferem, também eles, em função da natureza das dependências estabelecidas entre os indivíduos e o meio ambiente na coordenação do curso da ação.

Neste subcapítulo incidimos na direção da ação criativa, captando as características das avenidas – incertas, sinuosas, inesperadas, reversíveis – que a mesma percorre. E não deixámos de indicar uma variedade de vasos comunicantes entre o engajamento criativo e o engajamento exploratório, sobretudo, mas também o plano. Centrados no trânsito entre si estabelecido, cobrimos os riscos existentes para o engajamento criativo quando o engajamento em plano – no âmbito do qual as atividades artísticas são convocadas pelo CASP e pelo EPL – a ele se impõe excessivamente, mas também os ajustes e reajustes possíveis para minimizar os danos aí potencialmente causados à criação.

Cumpramos, doravante, dedicar-nos à dimensão qualitativa da intencionalidade criativa, para o que se requer uma descrição e análise da natureza das dependências que os artistas mantêm com o entorno enquanto criam. Este passo, vê-lo-emos, equivale a avançar mais um pouco na compreensão do engajamento criativo, começando a levantar o véu sobre alguns traços distintivos da criação artística comparativamente ao regime em exploração, discussão que, todavia, só mais tarde terá plenamente lugar.

4.4 O engajamento criativo artístico: para uma coordenação estética, sensório-perceptiva, afetiva e rítmica do curso da ação

Chegamos, enfim, ao coração da experiência criativa artística, uma vez que o presente subcapítulo – que a par do seguinte ousamos considerar o centro do estudo apresentado – se dedica à descrição e compreensão o mais completas e detalhadas possível do engajamento que nela prevalece, justamente o engajamento criativo dos artistas no curso das suas criações. Com efeito, até aqui rastreámos as passagens e os pontos de contacto entre o engajamento criativo e os restantes regimes de engajamento, mormente o em plano, o em familiaridade e o exploratório. Vimos aí as suas afinidades parciais, os seus condicionamentos mútuos – seja sob a forma de potenciação, seja de risco e ameaça –, mas também as suas articulações e mosaicos composicionais. Essa

análise, como é evidente, está longe de ser colateral. O engajamento criativo, como qualquer outro, não existe em absoluto, consubstanciando-se, outrossim, através de ações internamente heterógenas e plurais, cuja composição é responsável pela fecundação da experiência dos artistas. O que por maioria de razão se aplica aos contextos em que os artistas se encontram institucionalizados. Por essa mesma razão, mantemos a toada, ou seja, não abdicaremos – por finalmente incidir diretamente no engajamento criativo propriamente dito – de alimentar e manter um diálogo que entendemos heurístico com os restantes regimes. Neste subcapítulo, travá-lo-emos sobretudo com o regime exploratório e o presencial. No entanto, como se perceberá com o desenrolar da análise, sentimos a necessidade, alavancada pelos dados empíricos coligidos, de refletir acerca da expressividade da singularidade como bem moral a perseguir e salvaguardar no engajamento criativo. Esta dimensão moral da criação artística, mesmo que não passando necessariamente pelo regime de justificação – embora não lhe sendo inteiramente alheio –, não deixa de convocar para o diálogo entre o mesmo e o engajamento criativo, exercício realizado no último subcapítulo.

É verdade que já abordámos as peculiaridades da intencionalidade criativa enquanto componente específico do engajamento dos artistas, análise da qual extraímos contributos inestimáveis para o presente subcapítulo. Todavia, centrámo-nos aí nas *avenidas* através das quais a ação criativa se projeta no futuro, i. e., no *modo de o engajamento criativo durar e adquirir espessura temporal*. Ora, a análise não ficaria completa se, porventura, passássemos ao largo da *natureza e das dependências que os artistas mantêm com o meio ambiente*, pelo que um passo mais é indispensável. A projeção intencional com vista à consumação da obra de arte é menos uma faculdade meramente subjetiva do que um *modo de estar-no-mundo que envolve capacidades cuja génese importa compreender*. E, como sabemos, as capacidades são, antes de tudo, transacionais, emergindo e consolidando-se na ação por intermédio da qual os artistas se relacionam com o meio ambiente. Esse é o primeiro propósito do presente subcapítulo, no enalço do qual nos aperceberemos que a coordenação do curso da ação criativa envereda por caminhos *estéticos, corporais, materiais, rítmicos e sensorio-percetivos*, em resultado dos quais *as obras se aproximam de um prolongamento corporal dos artistas*, mesmo que não absolutamente.

Porém, rapidamente constatamos que, pese embora eminentemente qualitativo, *o engajamento criativo comporta formatos cognitivos e modos de exercitar a reflexividade particulares*, abrindo um *distanciamento entre os artistas e as suas obras*. Os artistas

patenteiam inequivocamente envidar esforços reflexivos durante as suas criações, ao que acresce, como verificaremos, uma *vontade ativa de as significar*. As linhas de reflexividade que urdem a tessitura do engajamento criativo já foram identificadas quando nos debruçamos sobre a intencionalidade: os artistas, com efeito, mudam de ideias, duvidam, zigzegueiam, hesitam, elaboram, decidem. Mas essa constatação merece um aprofundamento que traga à tona a *natureza do próprio pensamento artístico*, i. e., que enalteça as *formas de produção de sentido em torno da criação*. Este é o segundo propósito do presente subcapítulo, o de considerar a reflexividade artística – que sabemos ser imanente à ação criativa, visto ser oriunda do hiato entre a mesma e as suas consequências – em continuidade com as dependências sensíveis e estéticas que os artistas mantêm com o meio ambiente. Nessa senda, mostraremos que *o engajamento criativo é enformado por um pensamento profundamente qualitativo, constituindo, num sentido muito lato, uma linguagem, se bem que díspar da verbal*.

À continuidade entre o sensível e sentido, falta para completar a descrição do engajamento dos artistas a dimensão moral, a qual será cogitada no derradeiro subcapítulo. Com efeito, observamos variadas *operações de avaliação e julgamento* que, para lá da produção de sentido, *qualificam as obras e os artistas em função do bom e do mau*, mas também, e correlativamente, a uma vontade ativa da parte dos artistas em serem *reconhecidos* enquanto tal, o que nos conduzirá a uma reflexão em torno da *expressividade artística enquanto bem moral* – ultrapassando ou complementando o seu teor simplesmente exploratório ou lúdico – do engajamento criativo: os artistas *põem-se* nas obras que realizam. Partimos, pois, em busca dos contornos do caráter expressivo do engajamento criativo, o qual convida a uma reflexão acerca da personalização e singularização das obras, animando um diálogo com os regimes em presença e em exploração, cujos excessos podem – também eles – prejudicar a fecundação da experiência criativa.

4.4.1 O amplexo atividade-passividade: baixar a guarda para criar?

4.4.1.1 *Deixar-se impregnar pelo entorno em busca de inspiração*

A *atitude estética*, conforme já tivemos oportunidade de afirmar, define-se, antes de tudo, pela *abertura e recetividade sensíveis*. A exposição sensível ao meio ambiente é uma constante de toda e qualquer experiência, dado o seu caráter transacional; no entanto, *o engajamento criativo artístico não apenas exponencia a dimensão passiva da ação*,

como também, diferentemente de outras, nela se atém. Se assim é, deve-se ao facto de a canalizar de um modo particular, justamente o estético. No fundo – e forçando as palavras –, a abertura estética é na atividade dos artistas *artisticamente* orientada, logo, esteticamente canalizada, permitindo evitar – embora não desautorizando, longe disso – a necessidade de elaborar explicações e justificações racionais. A recetividade sensível constitui no engajamento criativo – e ao contrário de outros, que apesar de tudo a pressupõem – um momento de parada, assumindo uma preponderância significativa. Daqui não se infira que a dimensão ativa dos artistas no envolvimento na criação é dispensável, sequer secundária. Quando escrevemos que a sensibilidade é esteticamente canalizada ou orientada já estamos a reconhecer que a atividade é imprescindível na criação artística. O que está em causa não é a denegação de uma das dimensões em prol da outra, mas, reiteramos, os modos e as nuances através dos quais ambas se juntam organicamente para dar curso à ação dos artistas: *dependências face ao meio ambiente e capacidades para nele agir andam de mãos dadas.* As palavras de Bonifácio ainda ressoam de tão exemplares que se afiguram, quando em certo dia nos disse não ter pintado para ficar a “absorver” e “receber” – clara alusão à passividade –, mas também a “encaixar” e “montar o *puzzle*” – remissão óbvia à atividade.

Acontece que na criação artística, como Brahy (2014, 2019) percebeu no seu estudo a respeito do teatro, *a atividade e a passividade, o que o artista faz e o que acontece para além da sua esfera de controlo, tendem a (con)fundir-se.* Já o suspeitávamos, pois vimos como o engajamento criativo reserva lugar de destaque ao acaso e ao accidental. A vontade que conduz os artistas para a criação parece, paradoxalmente, passar por uma *ausência de vontade*, ou, como escreve Menger (2022), por uma perda ou um *enfraquecimento do poder de controlo.* Não deixa de ser intrigante que Leopoldo repita à exaustão que “não parte de nenhuma imagem”, que “os riscos lhe saem naturalmente da cabeça”, que “não pinta com nenhum intuito” ou que “não pensa em nada à partida”. Parece que para pintar nada há para pensar, pois tudo ocorre naturalmente. Pinta-se porque sim, e é tudo. Ora, já começámos a desenovelar este paradoxo, no caso a pretexto da intencionalidade. Nessa ocasião, mostrámos que *não se trata tanto de uma ausência de ideias como de uma indefinição das mesmas.* Agora o ângulo analítico é outro, embora julguemos reforçar quanto já foi argumentado: a naturalidade recorrentemente alegada por Leopoldo também se deve ao lugar e à força que a recetividade e a abertura sensíveis detêm no engajamento criativo.

Na dança observamos exatamente o mesmo fenómeno:

Exercício. Formação de pares. Andar unidos pela bacia, como siameses. Cada um dos membros do par deve deixar-se cair em direção ao outro de forma a ficarem unidos pelo ponto de contacto da bacia (sem se tocarem com nenhuma outra parte do corpo). Depois, atravessar o espaço andando dessa forma, i. e., cada um suportando, pela bacia, o peso do outro. Depois, fazer o exercício em grupos de três, situados num lugar, sem andar, tornando o grupo, o conjunto dos corpos, num organismo vivo, movido pelo peso: ao peso para dentro exercido por um corresponde o peso para fora naquele que sofre o peso do primeiro. O formador repete várias vezes que é importante “fazer as coisas sem estar atento a querer fazê-las, sem pensar em fazê-las, mas antes tentar fazer sem querer”. (Diário de Campo, EPL, 2/mar./2020).

Este trecho é paradigmático pela indicação que o formador responsável pela dinamização desta sessão dá aos bailarinos. Segundo ele, para que estes realizem com sucesso o exercício proposto é necessário que o “façam sem querer”. Em pares e, seguidamente, grupos de três, é pedido aos bailarinos que se movam no espaço de um modo aparentemente inusitado: devem caminhar tocando-se por um único ponto do corpo – a bacia –, para o que é imprescindível balancear a distribuição do peso, fazendo corresponder ao peso que o corpo de outrem exerce uma força contrária. O ato de caminhar – enquanto técnica corporal (Mauss, 2006) cujo desdobramento implica uma oscilação rítmica e regular entre os eixos de equilíbrio e de desequilíbrio do corpo – exige, com efeito, uma distribuição inteligente do peso do corpo. Ora, o exercício acrescenta dificuldade, uma vez que não basta aos bailarinos administrar a distribuição do peso dos seus corpos, antes devendo fazê-lo, num primeiro momento, em coordenação com o peso de um outro e, num segundo momento, com o peso de outros dois corpos. No contexto do exercício, percorrer o espaço passa, então, por fazer dos dois ou três corpos um só, i. e., de distribuir, não somente o peso do corpo próprio, como sobretudo o peso dos vários corpos, não somados, mas *sintonizados*, sob pena de a caminhada não ter lugar. Para isso, note-se, é essencial que cada bailarino sinta o peso, mas também a intensidade e a direção da força exercida pelos corpos dos parceiros no seu. Cada corpo constitui um apoio ao peso do outro e desencadeia uma reação que deve ser proporcionada. Bastará colocarmos no lugar dos bailarinos para rapidamente nos apercebermos da dificuldade do exercício, de resto também por si sentidas. E o formador, sensível a essas dificuldades, disponibiliza-se a auxiliar com uma indicação verbal: “façam sem querer”, i. e., “não estejam atentos” e “não pensem”.

Perante a dificuldade do exercício, que tudo indicaria requerer um aumento da atenção e do poder de autocontrolo e monitorização, há que fazer o que – na aparência

pelo menos – parece ser o seu exato oposto. Para aprofundar a compreensão deste fenómeno intrigante, anexemos uma passagem do Diário de Criação de Olga Roriz.

Trabalhar solo. [Davidson] parece às vezes fazer muito esforço. Ele dança tão bem, mas o solo não está bem. Talvez tenha de improvisar mais, ficar mais solto. Só temos de ter cuidado com o dramatismo⁵⁰⁵.

Ensaia-se para o espetáculo final, coreografia na qual Davidson tem um momento destinado à realização de um solo. Mas Olga não está satisfeita com o estado em que se encontra esse segmento da peça. A solução, aventa, passa por o bailarino “fazer menos esforço”, “improvisar mais”, “soltar-se” nos movimentos que realiza. E meses antes, numa sessão que observámos, escutámos Olga corrigir os movimentos de Fabiano, pedindo-lhe para “não dançar tanto”⁵⁰⁶. Nestas várias ocasiões retém-se com particular clareza que, *em certos momentos, o movimento dançado exige que a vontade consciente do bailarino dele se subtraia*. O facto de a ameaça carregada pelo exercício da vontade ser a dramatização excessiva – “há que ter cuidado com o dramatismo”, escreve Olga – é bastante revelador: *a carga qualitativa do movimento perseguida pela dança corre o risco de ser deturpada se os bailarinos permitirem que a sua vontade intervenha*. Noutros termos, em certa medida, o movimento é tanto mais artístico quanto mais autêntico – por oposição à artificialidade da dramatização –, pelo que deve ser achado e realizado ao arrepio da deliberação reflexiva dos bailarinos. E o mesmo se aplica à gestão da distribuição do peso, condição para a concretização do exercício aludido e cuja satisfação requer uma *orientação fundada nas ressonâncias energéticas e sensoriais estabelecidas pelo contacto direto dos corpos*.

Visto que *os apoios à coordenação do curso da ação se situam num nível aquém da percepção consciente e da deliberação reflexiva*, não é de admirar que os bailarinos não saibam explicar ou verbalizar boa parte da sua atividade, considerando-a, outrossim, óbvia e natural.

Conversa no final. Fala-se um pouco sobre as posições de cada um dos bailarinos [as 6 posições que cada um fará dentro da sua cela pintada no palco na apresentação da coreografia]. Todos dizem como se sentem nessas posições. O André afirma: “não sei de onde vieram. Vão surgindo no momento”. (Diário de Campo, EPL, 27/jun./2022).

⁵⁰⁵ Extraído do Diário de Criação de Olga Roriz, disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/>.

⁵⁰⁶ Diário de Campo, EPL, 21/fev./2022.

Na realização de uma parte a apresentar no espetáculo, a Catarina corrige o Nuno: “a tua pausa está demasiado longa”. E aventa uma explicação [que não consegui ouvir]. O Nuno responde: “não. Eu faço essa pausa sem saber porquê”. (Diário de Campo, EPL, 27/jun./2022).

Como já referimos, num dos já referidos segmentos da peça coreográfica, os bailarinos desenham a sua cela no chão e nela executam seis posições corporais descobertas e decididas por si nas sessões de dança, nestas trabalhando-as, limando-as e esculpindo-as. No final do ensaio – que, repare-se, dista somente quinze dias da apresentação pública – a coordenadora do CEC anima uma conversa onde lança aos bailarinos o desafio de falarem um pouco acerca das posições que realizarão, as quais, tenha-se em conta, já estão definidas há tempo. O contributo de André para a conversa é extremamente sugestivo no que toca à análise que por ora esboçamos, uma vez que, incitado a verbalizar de onde lhe surgiram as ideias para as suas posições, limita-se a dizer que “nada sabe”, pois “foram surgindo no momento”. Tal como Nuno, que, corrigido por Catarina – a qual avança com uma explicação do erro na esperança de ajudar na retificação do movimento –, afiança “não saber por que o faz”, deitando por terra, não apenas a justificação anunciada pela coordenadora, como também – e mais fundamentalmente – a possibilidade de qualquer explicação. Note-se que o bailarino sabe que não deve fazer aquela pausa no movimento, mas mesmo assim faz. Todavia, como não sabe por que a faz, i. e., como aí não interfere a sua vontade, cai por terra qualquer explicação racionalizada que possa ser avançada. A correção é certamente possível, conquanto não tenha de passar pela identificação e articulação racional da causa do erro.

O corpo impõe-se e recalitra. Nuns casos, isso é positivo e, até, incentivado; noutros, como o de Nuno, é negativo em vista dos propósitos artísticos. Ora, seja para melhorar a qualidade dos movimentos onde a vontade ainda interfere em demasia, seja para corrigir movimentos cujo erro não parte da deliberação do bailarino, *a chave reside menos na elaboração e articulação racional de motivos do que no acesso à inteligência do próprio corpo, a qual, justamente, constitui a garantia de uma coordenação da ação alicerçada na motricidade, movimento e sensibilidade*, logo, sentida pelos artistas como natural ou automática. Esta é uma especificidade do engajamento criativo. Pois se é indiscutível que a passividade é um componente de toda e qualquer experiência, na medida em que o ambiente e o organismo cooperam na ação, a verdade é que, como Breviglieri (2017) alerta, é comum que no discurso os indivíduos reintroduzam e sobrepujem a sua atividade em detrimento da passividade. Já na criação artística, como

constatamos, a passividade é parte integrante da sua *semântica da ação* (Ricoeur, 1976), sendo positivamente tematizada, inclusive nos discursos dos artistas.

Recuperemos um episódio já apresentado, abrindo-lhe um novo ângulo analítico.

Bonifácio chega cerca de 30 minutos atrasado à sessão. A monitora diz-lhe que já não vale a pena começar. Nesse momento, o pintor bate com a mão na cabeça, dizendo que tem uma imagem na cabeça que “precisa de pintar”. [Acabando por lhe ser permitida a entrada], já sentado à mesa, Bonifácio diz à monitora que a imagem lhe “fugiu da cabeça” e que, portanto, já não “pode pintar” (Diário de Campo, CASP, 19/jun./2020).

O carácter esquivo e etéreo da ideia de Bonifácio já foi abordado. Por ora, atentemos com particular cuidado para o léxico utilizado pelo pintor, o qual, veremos, remete para a *relação passiva do pintor face a essa mesma sua ideia* (Resende & Carvalho, 2023). A linguagem, como defendemos, mais do que um instrumento de representação da realidade, é um ato de comunicação pertencente à realidade, encontrando-se, portanto, arreigada a *formas de vida* (Wittgenstein, 2005). Consequentemente, quando Bonifácio utiliza expressões como “*preciso* de pintar” ou “já não *posso* pintar” está a dar-nos conta do modo como *experimenta* a “imagem” que lhe surgiu na cabeça e acabou por lhe “*fugir*”. Desde logo, registre-se o facto de o pintor comunicar à monitora que tem uma ideia escusando-se à sua descrição ou apresentação: nem a monitora lhe pede explicações a esse respeito, preferindo concentrar-se no atraso do pintor, nem este sente a obrigação de as dar, mesmo estando significativamente atrasado. Mas o que mais deve ser relevado é o vínculo da ordem da *necessidade* que as suas palavras notoriamente expressam: por um lado, Bonifácio “precisa” de pintar porque tem uma imagem na cabeça, carência que tem urgência em satisfazer, por outro, e simetricamente, instantes depois, se ele não pinta não é por estar cansado ou não querer, mas antes por não “poder”. Noutras palavras, tendo a ideia, urge que pinte, não a mais tendo, é impossível que o faça. Daqui, julgamos verossímil deduzir que, *até certo ponto, o pintor se encontra submetido à sua imagem, a qual, pelo menos em parte, parece escapar à sua esfera de controlo*. Quando Bonifácio justifica a sua incapacidade para iniciar a pintura alegando que a “imagem lhe fugiu” está, afinal de contas, a conferir à sua ideia propriedades ativas e a reconhecer que elas estão para além da sua volição. Com efeito, a ideia não foi perdida *pelo* pintor; em bom rigor, ela *fugiu-lhe*, impedindo-o de pintar. Mesmo tendo ao seu alcance os materiais necessários – como acabou por ter, fruto do beneplácito da monitora –, mesmo que mantendo intactas – como mantém – as suas habilidades técnicas e pictóricas, isso não é suficiente para animar e garantir o

engajamento criativo do pintor, o qual, tudo indica, carece de algo mais – justamente uma ideia artística que sirva de mote para o desdobramento da ação em direção à consumação da obra, ideia essa, percebemo-lo agora, que, em certa medida, escapa ao domínio de Bonifácio.

A centralidade daquilo que escapa ao controlo dos artistas e, mais, daquilo perante o que os artistas são passivos, não deixa de lançar luz sobre um fenómeno que desde a primeira hora nos aguçou a curiosidade no atelier do CASP.

Logo no início da sessão, Bonifácio é desafiado pela monitora a consultar as suas várias telas já concluídas e assinar aqueles que ainda o não estão. As suas telas já se encontram reunidas num canto da sala. Afirma a monitora: “escrever o nome é pimba, pimba, pimba!”. Bonifácio diz então: “não tinha noção que tinha tantos quadros”. (Diário de Campo, CASP, 4/ago./2020).

“Não tinha noção que tinha tantos quadros”, surpreende-se Bonifácio numa sessão em que, desafiado a assinar algumas das suas telas já concluídas, lhe coube a missão de visitar as suas obras na busca daquelas que careciam dessa tarefa. Poder-se-á, não sem propriedade, atribuir este esquecimento ou, em termos mais precisos, esta incapacidade de estar ciente da vastidão da sua própria obra, à doença de que o pintor padece. A hipótese não é descabida, colhendo, aliás, *parcial* adesão da nossa parte. É crível, com efeito, que a psicose esquizofrénica contribua para este desfazimento do pintor face à realidade. Se, contudo, só parcialmente aderimos à explicação clínica, tal se deve a duas razões. Uma primeira prende-se com a regularidade de eventos similares a este, não só com Bonifácio, como também com outros pintores. Em contraditório, apontar-se-á que se trata de um atelier participado por indivíduos com doença mental, pelo que, se acontece com Bonifácio, não admira que aconteça com outros pintores com diagnóstico psiquiátrico semelhante. Admitimos sem grandes reservas que assim seja. Justamente por isso é que não descartamos inteiramente a leitura clínica, embora manifestamente incompetentes para a densificar. Há, porém, uma segunda razão para que a ela não adiramos completamente, a qual será deslindada no último trecho do Diário de Campo convocado nesta secção.

A nossa hipótese – que mais do que contestar a clínica, a pretende complementar seguindo avenidas sociológicas – é a de que este olvidar da própria obra está intrinsecamente associado à preponderância que temos vindo a verificar que a passividade detém no engajamento criativo artístico. Suplementemos o caso de Bonifácio com o de um outro pintor.

[Em conversa comigo sobre as suas obras] Diz-me que gosta sobretudo das mais recentes [o estilo evoluiu consideravelmente]. Ao ver algumas com tanta surpresa digo-lhe: “são suas, conhece-as perfeitamente”. Ele responde, sorrindo: “acredita que já não me lembrava de algumas?”. (Diário de Campo, CASP, 7/mai./2021).

A surpresa deste pintor face às telas que ele próprio coloriu não pôde deixar de, por sua vez, nos surpreender a nós. Pois se, como o sabemos em primeira mão, foi o pintor que trabalhou – por um período mais ou menos longo – naquelas telas, ademais aí demonstrando frequentemente uma dedicação e um empenhamento inabaláveis, como então compreender que, passado não muito tempo, se esqueçam do volume de telas por si pintadas? A nossa perplexidade acentua-se quando nos lembramos que Bonifácio, p. ex., se esquece até da direção (e dos motivos abstratamente pintados)⁵⁰⁷ em que a tela deve ser publicamente exposta e mostrada ao fim de algum tempo de a ter pintado, o que significa que não se trata somente de uma confusão ou baralhamento quanto ao ritmo de acumulação de obras. Pelo contrário, Bonifácio manifesta esquecer-se em alguns casos dos próprios conteúdos das telas. Alegar-se-á que provavelmente tal facto evidencia que a pintura não é, para o pintor, uma atividade tão querida quanto aqui se pretende fazer transparecer. Só Bonifácio, em boa verdade, o saberá. Em todo o caso, não cremos nessa hipótese, pois o pintor, salvo raras exceções, sempre manifestou, não apenas vontade, como afeição pelo atelier. A esse título, repare-se que mesmo quando o pintor, regressado a uma tela já concluída há algum tempo, dela não se recorda, não deixa de imediatamente revelar um interesse voraz pela recuperação do seu conteúdo, assim como de depor nessa atividade um escrúpulo que ressalta à vista. Se, posto isto, nem a explicação clínica nem esta última colhem por inteiro, por nosso turno, repetimo-lo, vinculamos este esquecimento à passividade que subjaz à criação artística. A nossa hipótese – elaborada por abdução – adquire robustez, pensamo-lo, quando nos demoramos no caso seguinte:

Leopoldo chega à sala e olha para uma tela sua exposta na parede, dizendo que ficou “muito gira” e que quando olha para ela “nem acredita que foi ele que a fez”. Seguidamente, reforça: “olho para os quadros e sinto que não é possível ter sido eu a fazê-los”. (Diário de Campo, CASP, 16/set./2020).

⁵⁰⁷ Veremos adiante que embora Bonifácio pinte telas abstratas, há sempre nelas figuras escondidas, parcialmente reveladas a partir de pequenos vestígios, detalhes cromáticos nem sempre de fácil apreensão e que dão azo a uma disparidade de interpretações. Esta será matéria a aprofundar em breve.

Dedicamo-nos, por fim, a explicitar a segunda razão que justifica a parcialidade do alinhamento que votamos à hipótese explicativa biomédica ou, se se preferir, clínica. Pois repare-se que o caso de Leopoldo abre a análise deste esquecimento – manifestado também pelos dois pintores anteriores – para outras linhas interpretativas. Leopoldo, com efeito, também se surpreende com a sua tela, não, note-se, por se ter esquecido de que a fez, tampouco por nela descobrir – como já vimos acontecer com Bonifácio – motivos insuspeitados, mas antes por “não *acreditar* que foi ele que as fez”. Este caso, em bom rigor, não indica um esquecimento propriamente dito, mas uma dúvida: o pintor duvida de ter sido ele o autor das suas telas. Trata-se, porém, de uma dúvida – se assim nos é permitido expressar – *retórica*, uma vez que Leopoldo sabe com grau de certeza elevado – se não absoluto – que foi ele que pintou as telas de que duvida ser o autor. Na verdade, mais do que duvidar, pensamos atingir as justas proporções do sentimento do pintor se o qualificarmos como de *incredulidade face a si mesmo*: ele “não acredita”, pasma-se de ter sido capaz de pintar aquelas telas. A nossa tese é a de que esta incredulidade, longe de se confundir com os dois casos anteriores, não deixa de, em certa medida, remeter para eles, desde que mantenhamos a análise sob a égide da passividade. Vejamos como, incidindo com maior detalhe sobre o episódio.

Leopoldo mostra-nos uma das suas telas já concluídas, a qual se encontra pousada a um canto do atelier. Sonda a nossa opinião em busca de aprovação, a qual acaba por obter. Só então é que o pintor afirma “não acreditar” ter sido capaz de dar existência a tais obras, tarefa que, nas suas palavras, considera “não ter sido possível”. Uma primeira interpretação se impõe de tão evidente: dada a sua condição de saúde, ao que acresce o contexto de institucionalização em que vive, não é de admirar que Leopoldo duvide das suas próprias capacidades, sendo compreensível que se espante quando tem a oportunidade de ser bem-sucedido numa determinada tarefa. Mesmo que reconheçamos um fundo de verdade a esta interpretação, entendemo-la insuficiente, pois Leopoldo sempre se mostrou bastante capaz e seguro de si *durante* a pintura. Mais: o pintor é ainda, como já escrevemos, capaz de prever que a sua pintura demorará entre duas a três horas, por um lado, e, por outro lado, mostra-se sempre empenhado e consciencioso em promover-se enquanto artista, aludindo constantemente às telas que já vendeu e, como veremos, preocupando-se inclusivamente com isso no ato de as intitular. Ou seja, Leopoldo sabe-se perfeitamente capaz de pintar assim que se envolve na criação. Nem outra coisa seria expectável, por força do sucesso obtido ao longo dos mais de três anos a que se devota à pintura. O que em nada invalida o seu sentimento de incredulidade, o

qual não deve deixar de ser levado em linha de conta. Simplesmente, evitamos aderir às duas teses que se opõem: a primeira, explicando a incredulidade pela desconfiança face a si mesmo, a segunda, negligenciando-a como truque retórico, uma vez que o pintor sabe efetivamente serem suas aquelas telas. Do nosso ponto de vista, por um lado, ele efetivamente sabe que as telas são suas e, no entanto, há lugar à incredulidade, por outro, admitimos que ele, aqui e ali, possa não estar absolutamente seguro das suas capacidades e, todavia, a incredulidade aponta para uma estranheza face à sua obra que vai para além do auto-ceticismo. Assim sendo – e em resumo –, entendemos ser a incredulidade expressa por Leopoldo uma *antecâmara do esquecimento* observado nos outros dois pintores, na medida em que dá conta de um *grão de estranheza que se insere no nexo que une o artista e a sua obra*, por mais próximo que este seja. E, como vimos, uma hipótese que consideramos robusta é a de que essa estranheza ganha em inteligibilidade se a atribuirmos à passividade que pauta o engajamento criativo, i. e., à participação neste daquilo que escapa à vontade consciente dos artistas⁵⁰⁸.

De qualquer das formas, a incredulidade de Leopoldo – como, note-se, o esquecimento de Bonifácio e do outro pintor referido – em nenhum momento coloca em causa o saber que todos eles mostram deter quanto à propriedade das telas. Leopoldo mostra-se incrédulo quanto a ter sido capaz de fazer aquelas telas justamente *porque* sabe que elas são suas. Bonifácio, esquecendo-se dos motivos pintados e do volume de telas que com o passar do tempo vem acumulando, não tem dúvidas quanto ao facto de elas, mesmo as esquecidas, serem suas. Nunca ocorreu, com efeito, alguém enganar-se quanto à propriedade das telas, julgando ser sua uma que o não era, e vice-versa, o que nos remete para o forte envolvimento ativo dos artistas na criação, aspeto sobre o qual nos debruçaremos a partir da próxima secção, não sem olvidar os seus vários modos de entrelaçamento com a passividade na tessitura do engajamento criativo.

4.4.1.2 *Da passividade à passibilidade para criar*

Antes de incidirmos diretamente sobre a *natureza estética, sensório-percetiva, intensiva, qualitativa e rítmica das dependências mantidas entre os artistas e o meio*

⁵⁰⁸ O gesto de conferir centralidade à passividade para analisar esta incredulidade não deverá ser confundido com a secundarização da afetação das obras e da criação nos artistas. Antes pelo contrário, referimos a passividade dos artistas como um modo de serem afetados, esse tal que os conduz a se questionarem a respeito da autoria de obras que, resultando de afetações que os assolaram, não deixa de consistir numa sua exteriorização concreta. A afetação dos corpos dos artistas face às quais são passivos transpiram para o curso das suas ações, conferindo uma figuração singular ao que havia escapado ao seu controlo.

ambiente na coordenação do curso da sua ação criativa, atributo que argumentamos ser fundamental na especificação do engajamento criativo, propomo-nos – visto que iniciámos a análise pela sua dimensão da passividade – esclarecer as *artérias ao longo das quais a recetividade dos artistas corre em direção à sua atividade* propriamente dita. A linha de força da presente secção, responsável, afinal, por fazer a ponte entre a passividade e a atividade dos artistas, é a de deixar claro que as mesmas são *indissociáveis*. Em suma, no engajamento criativo, por um lado, *a passividade já é em si mesma uma forma de agir*, para o que se faz necessário que se *converta em passibilidade*, por outro, *a atividade propriamente dita, pelo seu cariz eminentemente estético, já é em si mesma – e inversamente – uma forma de ser passível*. Cada uma delas, pois, labora no seio da outra.

Ora, constatámos nas palavras dos artistas a centralidade da passividade na criação artística. Todavia, também o carácter trabalhoso da mesma está presente nas suas palavras. Já vimos alguns exemplos disso. Nuno confidenciou-nos, ofegante, que “ser artista é fodido” e Olga, como sobretudo Catarina, insistem constantemente na “dor”, no “custo”, até no “sacrifício” que se requer de um bailarino, tratando-os frequentemente como profissionais no intuito de instituir um ambiente de rigor e um espírito de exigência. Dançar, portanto, dá trabalho, carecendo de um envolvimento empenhado, ativo e comprometido dos bailarinos. No atelier do CASP não é diferente. Lembramo-nos das palavras de Leopoldo, quando junto de nós afirmou que o “segredo dos quadros é não ter preguiça”. Pintar é um exercício energeticamente dispendioso. No limite – e nisso se assemelhando à dança – extenuante.

Já no fim, Leopoldo diz-me que quem olha para a tela pensa que é fácil, mas que para ele não é nada fácil, que lhe custa. Pergunta-me ainda: “se olhares para o quadro vês que é trabalhoso, não vês?”, e à monitora diz: “entreguei o meu máximo, doutora. Dá muito trabalho”. (Diário de Campo, CASP, 12/jun./2020).

O carácter trabalhoso da pintura é devidamente destacado por Leopoldo. Pintar “não é nada fácil”, requerendo do pintor a sua “entrega máxima”. Além de ser assim, há que registar igualmente a preocupação de Leopoldo em deixar essa ideia bem clara junto de nós, mas também da monitora. Ele previne-se contra aqueles que “olhando para a tela pensam que é fácil”, assegurando-se de que os seus interlocutores estão cientes do quão “custosa”, difícil e “trabalhosa” é a sua atividade. Há, pois, um desejo ativo da parte de Leopoldo em ser reconhecido pela obra que lega, o que não deixará de merecer a devida

atenção da nossa parte quando averiguarmos a dimensão moral da criação artística. Como noutra ocasião nos chegou a afirmar, “quem olha pensa que são só riscos”, mas a sua “pintura dá muito trabalho”⁵⁰⁹. E o que é facto é que tal não necessitaria de ser dito, pois ao longo da nossa pesquisa – tanto no CASP como no EPL – foi exatamente isso que observámos: corpos movendo-se, corpos pensando, corpos agindo. Só assim a criação artística tem lugar, como Menger (2022) percebeu, argumentando que nela *o acaso e o controlo consciente e vigilante se entrelaçam*.

Pese embora já o tenhamos escrito, estamos agora mais preparados para apreender uma das mais fundamentais diferenças entre o engajamento criativo e o regime em familiaridade. Sem embargo de ambos se ancorarem no entorno imediato por via de dependências estéticas (em sentido lato), enquanto o primeiro *canaliza a recetividade para a atividade, que sabemos exploratória, arriscada, incerta, imprevisível*, já o segundo encaminha a passividade para o conforto, para a facilidade e para os gestos habituais inerentes a um corpo convenientemente acomodado a um espaço que lhe é próximo. Noutros termos, se neste último a passividade ela própria tende a confundir-se com o propósito da ação, uma vez que o conforto será tanto maior quanto menos dispendiosas – emocional e cognitivamente – forem as ações, já no engajamento criativo a passividade abre diretamente para uma atividade que sabemos ser de destino tendencialmente subdeterminado. No entanto, contrariamente aos regimes em plano e de justificação, assentes num modelo de indivíduo autónomo – seja para realizar a sua vontade pessoal, seja para visar crítica e justificadamente o bem-comum –, no engajamento criativo apercebemo-nos que a passividade reside no âmago da atividade, levando, amiudadas vezes, a que os artistas não saibam por que agiram como agiram e, mais, que esse mesmo facto seja positivado nos seus discursos.

Para que assim seja, porém, *a passividade deverá converter-se em passibilidade*. Ou seja, a passividade não pode ser passiva, devendo tornar-se passível em dois sentidos: (i) de um lado, *passível ao exterior, abrindo o corpo dos artistas à recetividade face ao meio ambiente* e, (ii) de outro lado, *passível de se tornar ação*, i. e., de se direcionar para a atividade, não qualquer uma, bem-entendido, mas justamente a artística. Quando tal não sucede, não há criação. Vimo-lo acontecer com Bonifácio, que não suportando as condições reinantes no atelier, ficou cativo do ambiente, passivamente submetido ao mesmo, retardando o início da pintura. Mas também apontámos outros casos em que os

⁵⁰⁹ Diário de Campo, CASP, 5/mai./2021.

artistas são apanhados nas rédeas da passividade, seja pela inércia, seja pela dor, seja pelo desconforto, seja pela medicação, seja pelo recebimento abruço de uma notícia trágica ou pelo cumprimento de um castigo institucionalmente sancionado. Como Breviglieri (2008) e Stavo-Debaugé (2012b) bem no-lo mostraram nos estudos que desenvolveram junto de indivíduos sem-abrigo – cuja condição acarreta frequentemente um embotamento dos canais sensoriais e um esgotamento existencial – e de indivíduos marcados por eventos traumáticos – face aos quais não revelaram capacidade de encaixe –, *nem sempre a passividade dá azo à ação, podendo, pelo contrário, ressecar as fontes da experiência e, no limite, paralisá-la*. Quando, por azar, assim é, os artistas ficam empedernidos face a algo que se afigurou mais forte do que eles, não detendo a energia e a capacidade de pôr as suas criações em andamento. Não sendo de todo despiciendo, até porque, como já aludimos, presenciámos casos desta natureza, dirigimos por ora a nossa atenção aos casos de sucesso, uma vez que, antes de tudo mais, é o engajamento criativo o nosso objeto de análise, sendo nesses casos que a passagem da passividade à atividade por via da passibilidade se dá mais nitidamente a ver.

Atentemos em alguns casos onde a passividade ao meio ambiente, já tensionada pela dimensão ativa da ação criativa, se converte em passibilidade. Retome-se o já conhecido caso de Bonifácio:

Bonifácio chega à sessão com café entornado na roupa, assim como cinzas de cigarro espalhadas pelo corpo. Perguntam-lhe como é que ele se sujou, mas o pintor não liga grande importância e segue para a sua mesa de trabalho. (...). No fim da sessão, após ter pintado, diz-me, explicando o seu trabalho, que a tela representa a sujidade. (Diário de Campo, CASP, 14/out./2020).

O pintor já nos dera indicações preciosas a respeito da importância que a sua receptividade tem no seu processo pictórico. Lembramo-nos que quando questionado de onde vêm as suas imagens para pintar respondera “um cão que viu passar”, “um pássaro que ouviu”, “uma notícia que apanhou na televisão”. Vimos ainda o caso em que o simples facto de ter observado o pincel usado de um colega despertou em si uma associação com a ocorrência, também detetada, de um desperdício de água à porta do atelier. Bonifácio já se havia dado conta desta última, sem, porém, daí advir qualquer ímpeto ou iniciativa para pintar. O gatilho, como sabemos, veio do facto de ter sido sensível ao pincel, o qual, por ainda ter tinta fresca, acordou em si uma associação inaudita: a água e a tinta foram por si unidas sob o signo do desperdício, o qual constituiu o mote para iniciar uma nova criação. Vemos aqui em todo o seu esplendor Bonifácio a

não apenas ser sensível aos acontecimentos que o rodeiam, às pequenas variações do meio ambiente – tal como é o colega deixar o pincel na mesa por ter terminado a sua tela –, como também a *canalizar essa abertura sensório-percetiva para o gesto pictórico*, no caso por intermédio de uma associação livre sustentada na impressão direta de dois segmentos diversos (mas coexistentes) da ação: um localizado no exterior da sala, mas ao alcance do seu olhar, outro decorrido no interior. E porque ambos os eventos foram percebidos pelo pintor – afetando-o – como geradores de desperdício, aí se deu a mola da criação. Outra das situações aqui já coligidas é a da ida à biblioteca do CASP para realizar uma pesquisa para pintar, intento malogrado devido à lotação completa dos computadores. A frustração instala-se em Bonifácio, tanto mais veementemente quanto percebe que um dos computadores está a ser utilizado por um funcionário. Neste momento, quase instantaneamente, um volte-face ocorre nas intenções do pintor, pois se ia em busca de uma ideia para pintar, rapidamente sente que é a sua própria frustração o motivo da criação, impelindo-o para o atelier. O pintor, note-se, foi submetido passivamente a uma injunção que o transcende. Poderia, certamente, ter ido falar com o funcionário, mas tal, seja por que razão for, nem sequer lhe ocorreu. O que é facto é que essa condição de passividade em que imprevista e impotentemente se viu enredado se converteu em passibilidade: permitiu-se a receber a contrariedade, a sentir a frustração daí adveniente e, então, e só então – encaminhando corporalmente a desolação para o mundo pictórico – lhe surgiu a “imagem na cabeça”. Entre a paralisia da ação e o enfrentamento direto daquilo que considera ser uma injustiça, Bonifácio ultrapassa-a aceitando-a em seu proveito próprio (Resende & Carvalho, 2023). Sem esquecer, por um lado, mas também sem recalcar, por outro lado, a emoção experimentada, Bonifácio consegue prosseguir a sua atividade sem diligenciar diretamente para a resolução do problema, mas antes encaixando-o, sob a forma do seu sentimento, por via da canalização para a tela.

O trecho aqui apresentado é mais um de entre vários casos similares. O pintor apresenta-se na sala de um modo invulgar. Desconhecemos a causa, mas o que é certo é que tem as suas roupas sujas. À entrada, o mutismo é notório e sintomático do seu desagrado com o que quer que tenha sucedido: nada diz a esse respeito, ignorando até as interpelações cordiais de que é alvo. Não nos parece despropositado associar a conduta de Bonifácio a um certo melindre, pois ele sabe que a imagem inusual com que se apresenta na sessão representa aos olhos de terceiros a ocorrência de um acidente que ele não pôde controlar – tenha sido por responsabilidade sua ou alheia –, possivelmente

diminuindo-o, no seu entender, perante os outros. Ora, rápida e diretamente o pintor se encaminha para o seu lugar, dando a parecer que não quer deixar escapar uma ideia que já traz consigo. Só perto do final da sessão é que nos apercebemos que foi justamente o acidente sofrido que constituiu o mote para a sua tela: sentindo-se sujo, pintou a sujidade. Novamente, no lugar de ignorar ou esquecer o sucedido, Bonifácio faz-se passível de sofrer os seus efeitos, enfrentando o constrangimento e, num primeiro passo, acolhendo-o, num segundo, encaminhando-o e acomodando-o na sua atividade artística. Noutras palavras, *o pintor dirige a afetação captada pela sua suscetibilidade para a sua criação*. Processo que, de resto, se denota na alteração progressiva da conduta do pintor desde que entrou na sessão e até que saiu: do silêncio inicial, indiciando, se não vergonha, algum desconforto com o sucedido, segue-se, após a pintura, o diálogo, onde Bonifácio se mostra à-vontade, conversando com naturalidade. No limite, o pintor manifesta mesmo um certo alívio, para cuja inteligibilidade aventamos a hipótese de estar relacionada com a libertação da tensão experimentada por intermédio da sua arte.

Redirecionemos a atenção para a dança, lendo Olga, que no seu Diário de Criação nos revela um episódio já aqui incompletamente transcrito. Leiamo-lo na íntegra:

Hoje, [Davidson] já estava na 2ª antecâmara à minha espera. Sorriu, abraçou-me como sempre. Perguntei-lhe: “pensaste no solo?” ele responde – “Sim! Ontem até comecei a experimentar umas coisas, mas o espaço entre o fim da cama e a parede é tão curto que não conseguia mexer”, eu digo: “mas utiliza essa falta de espaço para te inspirar”, “pois é tens razão!” diz ele com um ar de descoberta⁵¹⁰.

Aquilo que à primeira vista e presumivelmente seria um obstáculo à criação artística, como é a severa limitação de espaço disponível nas celas para que os bailarinos possam experimentar movimentos por sua própria iniciativa, torna-se uma oportunidade para a exploração. “Entre a cama e a parede não dá para mexer”, é verdade, mas por que não fazer do espaço reduzido o mote da criação dos movimentos que constituem o solo de Davidson? O bailarino, deve sublinhar-se, não tem alternativa senão ensaiar naquele espaço, uma vez que é essa a sua cela. A sua esfera de controlo não alcança tão altos desígnios, pelo que ele não pode fazer mais do que acatar e aceitar as condições que lhe são providenciadas pelo EPL. É essa, justamente, a sugestão de Olga: magnetizar os constrangimentos sentidos por Davidson na ação criativa, assim convertendo uma

⁵¹⁰ Extraído do Diário de Criação, de Olga Roriz, disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/>.

aparente impossibilidade num material a explorar por via do corpo e do movimento. Tal como vimos acontecer com Bonifácio, vemos que *o engajamento criativo orienta a recetividade dos artistas perante contingências do quotidiano institucional, permitindo transitar da condição de passividade irremediável para a de passibilidade geradora.*

A relação de Bonifácio com a sonoridade musical da sala do atelier é também ela um caso claro da importância da recetividade estética ao meio ambiente como uma das possíveis fontes de inspiração para a criação. Quer isto dizer que a música, para o pintor, não se limita ao fornecimento de conforto, i. e., à criação de um ambiente familiar no qual o artista possa com segurança voltar a sua atenção para a criação artística. A música é, além disso, um objeto face ao qual o pintor sensivelmente se expõe, podendo, quando magnetizada pelo engajamento criativo, integrar a própria criação, mesmo não sendo o seu motivo direto. Numa das sessões, p. ex., o pintor afirma: “a música está-me a puxar”⁵¹¹, deixando claro o vínculo que une a música que de momento está a ouvir e a pintura que está a realizar. Mas há ocasiões mais explícitas a este título. A certo dia, Bonifácio pede à monitora que ponha a tocar uma música específica, declarando-lhe: “para este quadro tem de ser essa música”⁵¹². Inversamente, também o impacto negativo da música no pintor não deve ser reduzido ao desconforto e incómodo, já vistos em subcapítulo anterior. A avaliação negativa da música que soa no atelier vincula-se igualmente à criação em curso, valendo – neste caso como constrangimento – em sua função. É o que Bonifácio expressa quando, num dos dias, reclama que a música que está a ouvir “não é a mais propícia à pintura”⁵¹³. Em suma e noutras palavras, Bonifácio não apenas ouve a música tendo em conta o seu bem-estar e facilidade num espaço proximal, mas também pelo seu impacto – positivo ou negativo – no desdobramento da sua criação.

Resulta, portanto, notório que a recetividade estética se direciona para a atividade artística. No entanto, há que vincar que entre a primeira e a segunda não existe umnexo causal, tampouco a primeira constitui uma simples condição de possibilidade da segunda. É que *é nesse direcionamento – no seu sentido e intensidade – que a própria passibilidade acontece, i. e., somente nessa orientação para a ação criativa é que a passividade se torna passibilidade.* Noutras palavras, como vimos no capítulo teórico, aquilo que na resistência material – imposta pelos ambientes aos artistas – vale como um constrangimento ou um obstáculo apenas emerge na medida em que já é tensionado por

⁵¹¹ Diário de Campo, CASP, 15/set./2021.

⁵¹² Diário de Campo, CASP, 5/mai./2021.

⁵¹³ Diário de Campo, CASP, 21/jul./2020.

um curso da ação de uma determinada natureza (Gronda, 2015; Lemieux, 2018). As saliências afetivas e sensório-perceptivas das vivências quotidianas dos artistas somente se tornam *affordances* ou apoios práticos à ação quando inseridas num engajamento. Bonifácio tinha as suas roupas sujas, gerando em si vergonha e desconforto. E possivelmente, deve levantar-se a hipótese, sendo essa uma marca aos olhos dos funcionários da instituição do seu insucesso na superação das provas de autonomia. Aquele acidente, portanto, bem como a sujidade das suas roupas, constituem um obstáculo óbvio à imagem que o pintor quer dar de si. Porém, esse mesmo acontecimento e as suas respetivas consequências (indesejadas), se inseridos e direcionados para o engajamento criativo, tornam-se uma oportunidade e um material a aproveitar. Paralelamente, o deslizamento destes eventos sofridos para a atividade artística renova a imagem de si que pretende transmitir, reconvertendo a frustração e a impotência sentidas em superação e capacidade de criar. Ora, o que constatamos é que o engajamento criativo reserva uma latitude extremamente ampla para a conversão de prováveis constrangimentos, sobre os quais os artistas em condição de institucionalização não conseguem agir, sendo face a eles passivos, em oportunidades e motivos de criação, aí convertendo a passividade em passibilidade e, conseqüentemente, podendo atuar sobre os constrangimentos ao mesmo tempo que criam.

Mas o inverso também ocorre, i. e., também a natureza da atividade pode convidar e conduzir os indivíduos à sensibilização estética, i. e., à passibilidade. Senão, veja-se o seguinte episódio:

Atelier de pintura. Um dos residentes, a meio da sua atividade pictórica, interrompe-se. Dirige-se, então, à monitora responsável pela atividade e, com a maior das naturalidades, diz-lhe: "preciso de ver lá fora, senão não sai nada" [referindo-se à sua pintura e ao desenvolvimento da sua tela]. Este é um residente que não tem autorização para sair do recinto, a menos que seja enquadrado em saídas organizadas pela instituição. Por isso, a monitora, como seria de esperar, procura dissuadi-lo do seu desejo: "não encontra inspiração aqui dentro? Olhe que bonitas são as árvores [o espaço institucional encontra-se no seio de um parque verde, rodeado de vegetação]". O residente não fica convencido e insiste na expressão da sua vontade, agora formulada em termos de pedido, solicitação: "deixe-me ir dar uma volta lá fora. Eu não vou fugir". (Diário de Campo, CASP, 29/jul./2020).

Um dos pintores interrompe a sua ação criativa. A tela, note-se, ainda não está terminada, sendo esse, justamente, o problema, uma vez que o pintor não sabe como lhe dar seguimento. É possível, admitimo-lo, que o pintor tão-só precise de uma pausa, fruto do cansaço acumulado. Ou que, como concebemos, esteja a lançar mão de um truque

situacional para poder abrir uma brecha nas regras que se lhe aplicam, já que o seu pedido junto da monitora afronta diretamente o impedimento que sobre ele recai, justamente o de sair do recinto do CASP. Porém, as suas palavras devem ser levadas seriamente: “preciso de ir lá fora, senão não sai nada”. O pintor faz claramente depender o desfecho da tela da possibilidade de sair, uma vez que o “não sair nada” se refere à pintura. Tudo indica que tenha sido o próprio evoluir da pintura que, a dado momento, tenha levado o pintor a sentir a necessidade de interromper a atividade para mergulhar na recetividade passiva. Só assim, afiança-nos, a tela terá um final feliz. A monitora procura em todo o caso gerir a situação, convidando-o a inspirar-se dentro dos muros da instituição, aludindo ao arvoredo que circunda o recinto. Mas o pintor não fica persuadido.

Daqui se conclui que *a passividade e a atividade configuram um amplexo*, mais do que uma passagem linear e unívoca. *Da mesma forma que a passividade se orienta para o engajamento criativo, também este, por vezes, apela à recetividade, à tão afamada inspiração.* Para que possamos compreender o alcance destas passagens onde a passividade e a atividade se misturam, há que compreender a natureza das dependências que durante a criação os artistas mantêm com o meio ambiente, aí adquirindo a capacidade de iniciar e dar sequência às suas obras. É o que faremos de seguida: estudar como essas dependências conferem direção e qualidade singulares ao que é recebido pelos artistas, bem como as capacidades práticas e reflexivas que aí fecundam e que permitem aos artistas manter o engajamento criativo.

4.4.2 A criação artística: onde o corpo e o pensamento se (con)fundem esteticamente

Qual a natureza e quais os modos das dependências com o meio ambiente estabelecidas pelos artistas durante o seu envolvimento na criação? Como, por um lado, através delas se formam e consolidam as suas capacidades ou poderes de agir criativamente no sentido de consumir uma obra de arte? Mas também, por outro lado, como é que o próprio ambiente fornece apoios e suportes práticos à ação e qual a natureza dessas *affordances*? Responder a estas questões – que se acham interligadas – constitui um passo decisivo no que à compreensão do engajamento criativo concerne. Já vimos que o engajamento criativo difere do familiar e do plano, não se definindo primeiramente por uma relação nem proximal nem funcional com o entorno. E não obstante as afinidades que manifesta com a abertura exploratória, mesmo essa acaba por se revelar

demasiadamente abrangente, uma vez que os seus atributos se aplicam a uma variedade de atividades que vão muito para além das artísticas, tal como, p. ex., a científica. Ora, a conclusão de que a exploração artística e a científica são distintas é intuitiva, cada uma das quais seguindo trilhos particulares e recorrendo a apoios ambientais diferentes. Assim, se como mostrámos a exploração é um *momento* crucial – quiçá imprescindível – para a criação artística, ela não deixa de aí assumir formas de dependência com o meio ambiente próprias, as quais, no nosso entender, merecem ser especificadas.

A pintura e a dança, como, de resto, qualquer outra atividade, requerem a existência de um *ambiente devidamente equipado* para que a coordenação do curso da ação dos artistas possa ter lugar e, eventualmente, um final feliz. No caso da pintura, o atelier – que, como já sinalizámos, migrou por várias salas – encontra-se apetrechado dos mais variados materiais necessários à pintura: mesas, cadeiras, cavaletes, telas, tintas, pincéis, tesouras, colas, frascos, diluentes, vernizes, entre outros. Providenciados pelo CASP, estes objetos são utilizados pelos pintores no intuito de realizarem as suas obras. Assim, se a eles se atrelam regras de uso standardizadas e padronizadas cujo dever de cumprimento se aplica a todos os participantes de forma tendencialmente uniforme, a verdade é que assim que a pintura tem lugar eles são envolvidos pelas gestualidades próprias de cada artista. Noutras palavras, estes artefactos são alvo de *investimentos de forma* diferentes: por um lado, são investidos funcionalmente, qualificando-os como recursos instrumentais para a prossecução de um determinado fim, por outro lado, iniciada a pintura, as regras padronizadas são, não propriamente esquecidas – o que seria manifestamente abusivo afirmar –, mas colocadas em segundo plano, sendo os materiais agenciados de um modo mais particularizado. E é justamente este *agenciamento artístico que enleva corporalmente os materiais* que cumpre indagar: qual o vínculo entre os pintores e a tela em branco? E com as cores? E com os utensílios de aplicação das cores nas telas? Veremos que as operações que na sequência da ação criativa investem estes materiais estão longe de os converter em *objetos de apego pessoal*, pois é a tela, não os materiais, que constitui a obra – uma e outros não se confundindo em absoluto –, tampouco em *recursos externos face aos fins visados* e, por isso, racionalmente manipuláveis, uma vez que os materiais são, por via do gesto, impressos diretamente na tela⁵¹⁴, nem ainda em *objetos convencionados com vista ao bem-comum*. Evidentemente

⁵¹⁴ Sem prejuízo de regressar a esta ideia posteriormente, avançamos com o seguinte exemplo, que nos parece elucidativo. Alguém utiliza um lenço para se assoar: o uso do lenço é a condição para alcançar o objetivo, i. e., desobstruir as vias nasais, mas ele não pertence ao objetivo, cingindo-se a desempenhar uma

que os objetos mencionados podem integrar todos estes engajamentos. Simplesmente afirmamos que eles são investidos de uma maneira particular no engajamento criativo. Neste, *o nexa que une os materiais e os pintores é gestual e corporal, sustentando-se no ritmo, no sensível e no perceptivo*. Trata-se, numa palavra, de um envolvimento de ordem estética, qualitativa e intensiva.

Transportemos o mesmo raciocínio para o caso da dança. As sessões dinamizadas pelo CEC decorreram sempre na mesma sala do EPL, a antiga capela da instituição. Contrariamente ao atelier, trata-se de um espaço amplo e vazio: dançar exige, antes de tudo mais, espaço para mover o corpo, ao passo que na pintura os artistas tendem a ocupar um certo lugar⁵¹⁵. A amplitude dos movimentos tende a ser mais vasta na dança do que na pintura, onde o pintor se vê forçado a ter a tela ao seu alcance. O que nos conduz a apontar uma diferença relevante entre ambas as atividades, pois se a pintura, como vimos, convoca vários artefactos⁵¹⁶, a dança, podendo fazê-lo, carece desse requisito. Ao invés, no seu âmago reside, primeira e fundamentalmente, o próprio corpo. Em termos grosseiros e imprecisos, mas sugestivos, poder-se-ia dizer que *na dança o corpo é o principal objeto de criação*. Se na pintura a espacialização e temporalização das situações são mediadas pelo envolvimento do corpo dos artistas com os materiais, na dança, por sua vez, é – antes de mais e sem prejuízo de objetos serem mobilizados – o corpo envolvendo-se consigo mesmo que espacializa e temporaliza. Há, portanto, uma relação mais direta dos artistas com o espaço envolvente: excluindo o corpo, os materiais físicos da dança são o chão e a força de gravidade. É importante notar que, *envolvendo-se consigo, o corpo, porém, não se fecha sobre si; antes pelo contrário, espacializa e temporaliza* na medida em que a dança tanto é o corpo como o *rasto* deixado pelo corpo, i. e., tanto é onde e quando o corpo está como onde e quando o corpo *já e ainda* não está. O que na pintura era gesto, operador da mediação entre o corpo do artista e a tela, na dança é puro movimento sem destino fixo. Porém, tal como na pintura os objetos são

função com vista ao mesmo. Imagine-se agora o trabalho de um pintor. Para a consumação da obra, utiliza um conjunto de cores. Ora, essas cores não apenas servem para acabar o trabalho, como pertencem direta e imediatamente à obra. Tal como um pincel: a intensidade e a direção com que o mesmo é aplicado na tela não cumpre unicamente a função de a terminar. O contacto do pincel e da superfície da tela faz com que aquele não seja externo relativamente a esta, antes ficando diretamente marcado no resultado final.

⁵¹⁵ Não é obrigatório que assim seja, evidentemente. Há peças coreográficas compostas de gestos mínimos em espaços reduzidos, assim como, inversamente, há processos pictóricos assentes no movimento. Apesar de tudo, parece-nos incontestável que a dança exige, à partida, um espaço mais amplo do que a pintura. Em termos estritamente teóricos, enquanto o espaço da primeira é ilimitado, o da segunda tem necessariamente de se limitar ao perímetro dentro do qual o pintor consegue, seja por que via for alcançar a tela.

⁵¹⁶ Mesmo imaginando um cenário minimal, em que se pinte, p. ex., com as mãos, é sempre necessário que haja uma tela e cores à disposição.

investidos estéticamente e qualitativamente, também na dança o corpo e o movimento são investidos de modo peculiar, incentivando-se o *exercício e o apuramento da consciência corporal*, uma atenção aguda aos seus ritmos e sensações, bem como uma sintonização energética ao espaço e aos corpos dos outros bailarinos. Este último aspeto não deve ser negligenciado: com efeito – e atendo-nos somente aos casos que acompanhamos –, onde a pintura consiste numa atividade individual, a dança é uma atividade coletiva. De qualquer das formas, as diferenças entre a pintura e a dança não impedem que se as veja como dois ramos de um mesmo modo de coordenar o curso da ação, modo esse que temos vindo a designar de engajamento criativo e que, conforme pretendemos argumentar, se caracteriza pela *tonificação estética e qualitativa da orientação da ação*.

Servem estes parágrafos introdutórios para justificar por que, apesar de atividades diferentes, inserimos no quadro do mesmo engajamento – o criativo artístico – a pintura e a dança. Pensamos ter ficado esclarecido que o que as distingue, não sendo irrelevante e devendo ser tomado em consideração, não invalida que sejam duas atividades artísticas cuja criação consubstancia um modo de coordenação do curso da ação vincadamente estético, na aceção lata do termo. Com efeito, os parágrafos transatos serviram igualmente para lançar a discussão em torno das dependências sensório-perceptivas e rítmicas mantidas entre o meio ambiente e os artistas durante a criação, bem como das respetivas capacidades de agir aí geradas. É a estas transações estéticas que, doravante e a partir dos dados empíricos, nos dedicaremos.

Na senda do modo como os artistas se envolvem nas suas ações criativas, optamos por dividir a secção em duas partes. Tal decisão justifica-se pelas diferenças das duas modalidades artísticas – a pintura e a dança – quanto aos materiais e procedimentos de que lançam mão, considerando ser esta a melhor maneira de conservar a atenção aos detalhes, a qual poderia sair comprometida se nos dispersássemos entre as duas. Começaremos pelo atelier de pintura, concentrando a análise na atividade dos pintores e, mormente, no *gesto pictórico como operação corporal matricial*. Seguidamente, trataremos a dança, voltando o foco para a *consciência corporal e para o movimento como pedras de toque da atividade dos bailarinos*. Num e noutro caso, argumentamos que do envolvimento corporal e sensível dos artistas – e em continuidade com ele – se desprendem *formatos de informação e reflexividade eminentemente qualitativos e fortemente ancorados na própria ação criativa*. O caráter estético das dependências mantidas com o meio ambiente e um modo de pensar qualitativo – distribuído nos objetos,

partilhado com os outros e distendido no tempo – andam de mãos dadas no engajamento criativo.

4.4.2.1 No atelier de pintura: dos materiais ao pensamento cromático

4.4.2.1.1 Envolvimento corporal dos pintores: o gesto pictórico da cor à tela

O ato de pintar requer, antes de tudo mais, um *corpo*, um *espaço equipado por um conjunto de objetos* e uma *direção* que lhe confere duração. Quer isto dizer que a *gênese das capacidades pictóricas exige uma cooperação no tempo entre o corpo do pintor e o seu ambiente envolvente*. O mote da presente secção é justamente esse, ou seja, o de *aferir a natureza e a qualidade das dependências que os pintores mantêm com o seu entorno durante as suas pinturas*, na convicção de ser este um passo decisivo para a compreensão do engajamento criativo. O que equivale, afinal de contas, a colocar algumas questões bastante precisas e interligadas. Como se envolvem os pintores no espaço do atelier? Que relações entretêm com os vários materiais e objetos de que lançam mão? Como se desenvolvem essas relações ao longo da pintura e até ao seu término? Como, no fundo, essas relações e envolvimentos corporais sustentam o decurso da pintura? E como espacializam e temporalizam elas as situações em que os pintores se dedicam à sua atividade?

Pousemos o olhar em Leopoldo, justamente enquanto se encontra a pintar:

Desta vez, contrariamente à tela pintada na sessão anterior, pinta de pé com a tela montada em cavalete. A monitora coloca as cores na paleta e Leopoldo começa por molhar o pincel na cor vermelha, aplicando traços na tela de modo a construir uma espécie de configuração. Estes traços, relativamente à sessão anterior, parecem ser menos picotados, pontuados, e mais fluídos, pincelados. Durante o processo, quando tem de voltar a molhar o pincel na tinta ou que o lavar com o diluente, Leopoldo aproveita essa micro-pausa para se afastar do cavalete, dando um passo atrás e olhando fixa e frontalmente a tela. Seguidamente, passa à cor amarela. Contrariamente aos traços vermelhos, que se encontram ligados entre si dando lugar a uma figura/ configuração, os traços amarelos são aplicados de modo a ficarem desligados uns dos outros, sejam eles depositados no exterior da configuração vermelha, sejam eles colocados no interior dos espaços livres da mesma. Alguns deles são mesmo pintados contiguamente aos vermelhos. Os traços amarelos, relativamente aos vermelhos, são mais pontuados do que fluídos. Passa então para o verde, depois para o azul. Prossegue a lógica dos traços amarelos. À medida que vai pintando, a configuração vermelha original vai-se tornando indiscernível enquanto figuração, dando a impressão de serem traços tais-quais os outros. Volta ao verde. Se, até aqui, Leopoldo pintou uma cor de cada vez, sequencialmente, a partir daqui alterna com frequência as cores, forçando-o a molhar e lavar o pincel em intervalos mais curtos. Já com a tela praticamente preenchida de traços coloridos, Leopoldo perspectiva a tela ora desviado para um lado, ora para o outro. Por vezes, inclusivamente, olha alternadamente para trás, onde se encontra encostada à parede a sua tela concluída na sessão

anterior, e para a frente, onde está montada no cavalete a sua atual. Termina a tela. (Diário de Campo, CASP, 12/jun./2020).

O pintor encontra-se na sala, ocupando nela um espaço exíguo. Basta-lhe, com efeito, ter a tela ao alcance da sua mão ou, para sermos rigorosos, ao alcance do pincel que manuseia com a sua mão. E a tela, bem-entendido, encontra-se imóvel, fixada num cavalete. Os gestos de Leopoldo são, por isso, de reduzido alcance, evitando grandes deslocções na sala. Além da tela em branco e do cavalete, o pintor socorre-se de uma pequena mesa situada ao seu lado, onde se encontra a paleta com as cores do “costume” e um frasco de diluente. Serve este último para, de cada vez que o pintor decide mudar a cor a ser deposta na superfície da tela, lavar o pincel, de forma a não se misturarem cores diferentes no pelo do mesmo. Para esse efeito, o pintor socorre-se ainda de um pano, também localizado em cima da mesa, com recurso ao qual, depois de lavar o pincel com o diluente, se dedica a secá-lo, deixando o pelo do pincel apto a ser molhado numa tinta de outra cor. A paleta – estrutura de plástico – detém várias reentrâncias, sem as quais as tintas derramariam desordenadamente umas sobre as outras, assim misturando-se e inviabilizando o uso sequencial das cores. Esta valência da paleta, a saber, a de preservar as cores separadamente uma das outras, permite a Leopoldo decidir pelo uso de uma em vez de outras, bem como de umas depois de outras. No caso de as cores acabarem na paleta, Leopoldo sabe onde se encontra a caixa com os tubos de tinta, se bem que, como sabemos, o pintor não tome de moto próprio a iniciativa de as ir buscar, para o que requer o auxílio da monitora. Sem este apoio, com efeito, é de supor que o pintor tivesse que alterar a sua gestão da escolha de cores, atendo-se estritamente à quantidade de tinta por utilizar constante da paleta. Uma vez que sabe contar com o apoio da monitora, sabe identicamente que pode usar desproporcionalmente uma das cores em detrimento das outras, já que, acabando alguma, pode sempre solicitar mais. Façamos aqui uma pausa na descrição para notar, desde já, que a faculdade de Leopoldo se decidir pelas cores a aplicar na superfície da tela não ocorre num vazio, dependendo, outrossim, não apenas da monitora, como de uma variedade de objetos que, em primeiro lugar, lhas disponibilizam ao alcance da sua mão e, em segundo, garantem que as mesmas se mantêm intactas, i. e., que não se misturam, assim se desvirtuando. Na próxima secção incidiremos sobre a qualidade do exercício desta reflexividade pictórica, mas retenha-se já, por ora, que ela repousa num *arranjo material do espaço* ou, se quisermos, na existência de um ambiente devidamente equipado para a pintura. De facto, nenhuma reflexividade seria acessível ao pintor se as cores não estivessem à sua mão, se elas não pudessem manter-se separadas

uma das outras, conservando desse modo as suas propriedades pigmentais e cromáticas, mas também se não houvesse a possibilidade – garantida pelo frasco de diluente – de limpar o pincel e de o deixar apto a ser molhado numa nova cor. *Este arranjo material constitui uma base fundamental para a reflexividade pictórica* de Leopoldo.

É no quadro destes *suportes ou apoios materiais à ação* que ela se desdobra. Todavia, manda o mais meridiano bom-senso saber que *não basta a existência deste arranjo material para que a pintura tenha lugar*: os materiais não pintam sozinhos. Logo, para que a pintura tenha lugar, *esta panóplia de objetos tem de ser agenciada pelo pintor*, não de modo esparso e errático, mas – mesmo que em grau mínimo – coerente. Noutras palavras, estes vários objetos são apanhados pela direção que a ação leva, sendo no contexto dessa sequência – e somente aí – que eles permitem a ação. A pintura, já o escrevemos, não é o simples somatório de gestos, cada qual valendo por si. Antes pelo contrário, eles organizam-se em vista da consumação da obra. Para já, aquilo que verificamos é que esta requer um arranjo material específico e face ao qual Leopoldo adota um conjunto de posturas e gestualidades corporais. Visto que a tela se encontra fixada no cavalete – o que nem sempre ocorre – o pintor exerce a sua atividade de pé, defronte daquela, posição a partir da qual se vê capaz de passar o pelo do pincel na superfície da tela. Tendo a paleta, o frasco de diluente e o pano em cima de uma mesa localizada ao seu lado, o pintor vê-se regularmente forçado a descair para o lado dessa mesma mesa com o objetivo de mergulhar o pincel no frasco, de pegar no pano para passar sobre o seu pelo, mas ainda de voltar a molhar o pincel na reentrância da paleta onde se encontra a cor que deseja utilizar. Por conseguinte, perante a tela e rodeado dos vários objetos que possibilitam o avançar da sua obra, Leopoldo executa, bem vistas as coisas, uma espécie de dança: ele aproxima-se e afasta-se ligeiramente da tela, conforme esteja a aplicar as cores ou não, ele descai para um lado e recentra defronte da tela, consoante esteja a pintar ou a executar alguma das tarefas para as quais necessita de algum dos objetos depositos em cima da mesa lateral.

Ao arranjo material corresponde – como condição do curso da ação criativa – uma corporalidade específica de que Leopoldo se mostra capaz. No entanto, o corpo tem uma propriedade, tanto mais fundamental quando se trata da atividade de pintura: arte visual (embora não apenas) por excelência, apela ao *olhar*, ato que permite ocupar fisicamente um lugar sem deixar com isso de percorrer o restante espaço (Breviglieri & Stavo-Debauge, 2007). Leopoldo, com efeito, está em frente da tela, embrenhado na sua missão. Os seus gestos sucedem-se: pega no pincel, dobra-se sobre a paleta, molha o

pincel na cor desejada, reergue-se, recentra o corpo em face da tela, estica o braço em direção à tela, percorre-a com o pincel, retrai o braço, descai para o lado, insere o pincel no frasco de diluente, pega no pano, esfrega com ele o pincel, e assim sucessivamente. Assim pintada, a cena parece extremamente claustrofóbica, já para não dizer robotizada. Quanto a este último adjetivo, veremos de seguida como um pensamento pictórico – intensivo, qualitativo, cromático – irrompe desta atividade, abrindo-a para outros domínios. Por ora, assinalemos que *o olhar em consonância com os gestos permite abrir o campo do pintor, pertencendo igualmente à dança ritmada do pintor*. Repare-se: por vezes, Leopoldo olha para a tela que está a pintar, tal-qual ela se encontra de momento, enquanto lava o pincel; outras vezes, olha em seu redor sem interromper a sua atividade, apercebendo-se de o que se está a passar na sala; outras vezes, ainda, fá-lo, mas pausando mesmo a pintura; noutras ocasiões, com um simples desviar de olhos apercebe-se das cores que tem na paleta ao mesmo tempo que está a pincelar a tela. Os exemplos seriam intermináveis. Mas demoremo-nos num em particular: o olhar sobre a sua tela mais recentemente terminada enquanto se encontra a pintar uma outra – a atual, digamos assim. Com uma simples rotação do torso e do pescoço, Leopoldo tem ao seu alcance uma tela por si pintada, a qual se encontra encostada num canto da sala. O olhar, à distância e posição em que se encontra, abrange-a. Destarte, o pintor alterna o seu olhar entre as duas telas, mesmo que os seus gestos, em sentido estrito, apenas incidam sobre uma delas. Novamente: há aqui um claro exercício reflexivo, subjacente à operação, se não de comparação sistemática, pelo menos de paralelismo ou referência – por mais vago que seja – e o qual tem por condição de possibilidade a posição do corpo do pintor, a posição da sua tela passada e a posição da tela atual. No entanto, tal, por si só, não chega para despontar a reflexividade, carecendo, para tal, que estes vários objetos, bem como as gestualidades do pintor, sejam tomadas numa direção específica, precisamente a da consumação da obra. O que gostaríamos de sublinhar devidamente é que *o olhar e os gestos fazem parilha no ritmo desposado pelo pintor no curso da sua ação*. Parilha não significa que partilhem o mesmo foco, mas apenas que cooperam para o desdobramento da pintura.

Entre o corpo, o espaço e os objetos, a pintura ocorre na duração, sendo esta ritmada, o que acaba por modular a intensidade da atividade. Leopoldo alterna momentos de concentração absoluta com momentos de relaxamento, momentos de tensão e momentos de descompressão, focagens, desfocagens e refocagens, aproximações e distanciamentos. Mas toda essa alternância não rompe com o curso da ação, uma vez que

este mantém a sua consistência e direção, pelo que a corporalidade do pintor e os materiais e objetos arregimentados se ritmam orgânica e conjuntamente. E, como vemos, é nessa dança conjunta e ritmada que, por um lado, Leopoldo adquire a capacidade de levar adiante a sua pintura e, por outro lado, o próprio ambiente adquire as saliências sensorio-perceptivas que constituem suportes práticos para a mesma. O espaço e o tempo são fenomenais, configurando, mais do que um contentor físico onde o pintor ocupa um lugar, uma *topologia*. E só assim é que a pintura vai ganhando forma: traços de uma certa cor são aplicados na superfície da tela, ao que se segue a aplicação de mais traços, se bem que de outra cor, e assim sucessivamente. Os traços aplicados, além da variação cromática, referem-se aos traços já constantes da superfície da tela e oriundos dos gestos precedentes: uns são depositos em contiguidade com os que já lá estão marcados, outros separadamente, outros, ainda, parcialmente sobrepostos. A grossura e o comprimento dos traços também são objeto de variação: uns mais grossos que outros, uns mais compridos que outros – e assim a tela caminha para o seu fim.

Veremos que existe – numa aceção muito lata do termo – uma *lógica* subjacente a este processo. O que é certo é que a mesma *assenta na mão e no olhar* – do lado da gestualidade do pintor – e *na tela e na cor* – do lado dos materiais –, uns e outras relacionando-se simbioticamente no curso da criação pictórica. E Leopoldo, ele próprio, não poderia ser mais explícito quando afirma que “quem olha pensa que são só riscos, mas é preciso saber *conjugas as cores*”⁵¹⁷. O que revela que a qualidade que direciona a ação pictórica – e onde pontua toda esta dança de Leopoldo face à tela – é essencialmente estética e, particularmente no caso da sua pintura, *cromática*. Voltemo-nos para Bonifácio, cujo processo, pese embora distinto, não se distancia dos traços gerais identificados na pintura de Leopoldo.

Bonifácio, nota-se claramente, vai improvisando ao longo da pintura. Por vezes, depois de arrastar a tinta com a espátula, afasta-a da tela para ver as mudanças que o seu gesto surtiu na tela. Depois, na sequência do ato de pegar no pano para limpar a espátula, de forma a poder usar outra cor, olha para a mesma, nota um resto de tinta excessivo, e volta a usá-la na tela. Outras vezes, depois de arrastar a tinta, e já se preparando para passar à operação seguinte, Bonifácio repara que há montículos de tinta proeminentes, voltando a elas com a espátula e arrastando essa tinta considerada excedentária. (Diário de Campo, CASP, 26/jun./2020).

⁵¹⁷ Diário de Campo, CASP, 5/mai./2020.

Bonifácio pinta de maneira diferente. Raras são as vezes em que utiliza cavalete, antes optando por colocar a tela em cima da mesa. Assim, regra geral, situa-se de pé à beira da mesa, inclinando-se sobre a mesma. Nunca o observámos a pintar sentado. Todavia, tal como Leopoldo, o perímetro espacial que ocupa é limitado, uma vez que prefere manejar a tela com as mãos – aproximando-a, afastando-a, rodando-a, inclinando-a, levantando-a, se necessário for –, em detrimento de circular a pé em torno da mesa. Além disso, conforme já foi avançado, pinta com espátulas de metal em vez de pincéis. As espátulas, os tubos de tinta e os panos encontram-se na mesma mesa onde repousa a tela. Note-se que o pintor, contrariamente a Leopoldo, dispensa a utilização de paleta e de diluente: por um lado, a limpeza da espátula, necessária para a troca da cor a utilizar, requer apenas a passagem de um pano, ao contrário do pelo dos pincéis, por outro lado, Bonifácio aplica a tinta extraída dos tubos diretamente na espátula ou até mesmo na tela. Tudo está ao alcance da sua mão. E se forem precisas novas cores, o pintor sabe onde as poderá encontrar. A sua dança, como vimos relativamente a Leopoldo, assenta num arranjo material feito à medida da sua atividade pictórica.

Ora, leiamos o trecho apresentado com atenção, o qual nos dá indicações valiosas a respeito do envolvimento corporal de Bonifácio com os materiais que arregimenta para pintar. O pintor *arrasta* a tinta colorida na tela com a espátula, após o que, tudo indica, considera dever mudar de cor. Assim sendo, interrompe o contacto da espátula com a tela, afasta-se ligeiramente da mesma de modo a perspetivar a mudança que nela infligiu e, ao mesmo tempo, apanha o pano para limpar o utensílio e deixá-lo apto à utilização de uma outra cor. Porém, observando a tela, revê as suas intenções: ao reparar nuns montículos de tinta na tela, opta por regressar com a espátula, tal como ela se encontra, à sua superfície, largando então o pano que já segurava e voltando a dobrar o seu corpo sobre a mesa. Esta cena abre-nos para uma relação com os materiais que, sem embargo de ordem cromática, como em Leopoldo, lhe acrescenta uma dimensão *textural*.

Já no fim da sessão, após todos saírem, fico a conversar com Bonifácio. Cada vez mais noto que ele procura ativamente estes momentos de conversa comigo. Conversamos sobre a sua pintura, da qual registo uma indicação relevante: “a tinta não se pincela; arrasta-se”, observa o pintor. Faço-lhe a pergunta evidente: “como assim? O que quer dizer com isso?”, ao que me responde: “a tinta é bruta e viscosa”. (Diário de Campo, CASP, 5/jun./2020).

A opção de pintar com espátula no lugar de usar pincéis poderá parecer um elemento acessório, para mais tratando-se, como é o caso, de uma pesquisa na área da

Sociologia. Mas se desdobrarmos as diferentes implicações inerentes a essa escolha, veremos que esta tem um impacto incontestável no modo como cada um dos pintores coordena o curso da sua ação no atelier. Pelo método que utiliza, a proximidade física de Bonifácio com a tela é mais acentuada do que a de Leopoldo: onde este último toca a tela mediado pelo pincel – objeto comprido, manuseado pelo movimento do braço, mas, sobretudo, do pulso –, já a espátula de Bonifácio é um objeto de reduzidas dimensões, acabando a sua mão por ficar a poucos centímetros da tela em curso e convidando-o a debruçar-se sobre a tela numa posição mais aparentemente mais dominadora. Além disso, com recurso à espátula, “a tinta não é pincelada, mas arrastada”. O pincel e a espátula, pelas suas propriedades físicas e sem esquecer o quadro da ação em que se inserem – a pictórica –, carregam gestualidades corporais distintas, sendo evidente que nem tudo o que é possível fazer com um é possível fazer com a outra, e vice-versa. Se, por um lado, o pincel – dada a finura do cabo e a maleabilidade da ponta constituída de pelo – se apresenta como um utensílio dúctil, já a espátula, por outro lado, sendo de metal, comporta uma rigidez que, à partida, limitaria ao pintor a gama de gestos que lhe estariam à disposição. O pincel, com efeito, permite gestos de extrema precisão e detalhe, uma vez que oferece a possibilidade de o pintor delimitar a mancha ou traço que quer imprimir na superfície da tela. De resto – e contrariamente à espátula –, o pincel permite marcar um simples e minúsculo ponto na tela. Ora, com a espátula tal não é possível. Enquanto com o pincel a marca de tinta deixada na superfície da tela é uma tradução do movimento executado pelo braço do pintor, com a espátula o caso é distinto, uma vez que ela arrasta a tinta, detendo, por isso, um grau de imprevisibilidade superior no que ao resultado na tela diz respeito. Em comparação, a espátula é um objeto que resiste mais à mão (intencional) do pintor do que o pincel.

Parece ser justamente isso que Bonifácio nos quer dizer: “a tinta é bruta e viscosa”, e não apenas cor, logo, deve ser “arrastada”, não apenas pincelada. Além do cromatismo, a textura. E, nesse sentido, não deixa de ser sugestivo que Bonifácio reveja a sua ação por ter identificado uma rugosidade de tinta na tela. A gestualidade que agencia o pincel é mais fina que a atrelada à espátula, pela simples razão de que, no limite, o primeiro permite verter para a tela manchas de tinta mais reduzidas e previstas pelo pintor, onde a segunda, arrastando, empurra a tinta de modo mais imprevisível e manchado. A qualidade bruta da tinta enquanto matéria textural é mais sensível através do uso da espátula. Repare-se que na aplicação do pincel na superfície da tela aquilo que mais notoriamente o pintor sente em contacto é o pelo do utensílio, o qual é maleável, amortecendo assim o

choque, até pela distância que – medida pelo cabo – vai desse mesmo pelo à mão do pintor. Ao invés, a espátula, pela sua rigidez, permite sentir mais diretamente a espessura e viscosidade da tinta, o desfazer-se da densidade da mesma à medida que é espalhada por arrasto. Utilizando espátula, i. e., arrastando a pasta de tinta, a gestualidade de Bonifácio é, portanto, menos fina do que extensiva e massiva.

Não admira, pois, que Bonifácio, em conversa conosco acerca do seu modo de pintar, nos tenha dito “pintar com a energia”⁵¹⁸. A sua dança e a de Leopoldo são significativamente distintas. Onde a “conjugação das cores” apela à distância instaurada pelo sentido visual, distância essa que, apesar de tudo, o pincel salvaguarda, já a “energia” que se quer diretamente plasmada na tela remete antes para um contacto o mais direto possível com a materialidade das tintas, tarefa tornada possível pela espátula. É verdade que, como escrevemos, o pincel – porque mais dúctil – permite uma tradução mais fidedigna na tela do pretendido pelo pintor quando comparado com a espátula. Mas, visto de perto, a essa fidedignidade corresponde um maior distanciamento material entre o pintor e a sua tela. Ora, é justamente nesse aspeto que Bonifácio toca quando diz “pintar com a energia”: a espátula – objeto rígido e mais limitado do que o pincel no que respeita às operações que disponibiliza ao pintor – dificulta esse distanciamento, antes traduzindo na tela o próprio gesto – na sua carga energética e intensiva – que o pintor imprime na tela. Menos manuseável, por via da espátula é o gesto do pintor que tende a ser prolongado na superfície da tela. Até porque, note-se, Bonifácio chega a colocar a tinta diretamente do tubo para a tela, somente depois utilizando a espátula para arrastar essa porção. Então, enquanto com o pincel é possível interromper o gesto, subtraindo o seu contacto com a tela para depois, num outro local da mesma, o retomar, já com a espátula o movimento é energeticamente contínuo.

Em todo o caso, também a espátula detém a sua versatilidade. Bonifácio, pelo menos, assim o demonstra:

Observo Bonifácio a pintar manuseando a espátula: ela serve para arrastar a tinta na superfície da tela, camada após camada de tinta, tela adquirindo rugosidade. Interrompe repentinamente, dirige-se para o a aparelhagem de som onde passa a rádio para aumentar o volume. Tudo indica que gostará da música que está a tocar. Volta para junto da tela e prossegue. Depois de a tela estar completamente preenchida de cores, com camadas sobrepostas, utiliza a espátula de outra maneira: converte-a numa espécie de bisturi, traçando cortes nas camadas de tinta, traços, linhas de contorno. (Diário de Campo, CASP, 5/jun./2020).

⁵¹⁸ Diário de Campo, 26/jun./2020.

A opção dos dois pintores pelos utensílios a usar tem por correlato que onde as telas de Leopoldo são uma composição de cores diferentes, cada uma das cores (sob a forma de “riscos”) ocupando um espaço determinado na tela – cada risco colorido ocupa um espaço que não é ocupado por mais nenhum –, as de Bonifácio consistem, o mais das vezes, em camadas de tinta sobrepostas. O seu método, favorecendo a sensação da espessura e viscosidade da tinta enquanto matéria bruta, plasma-se numa pintura que é, ela própria, textural. Ora, camada sobre camada, cor sobre cor, mancha sobre mancha, Bonifácio encontra uma outra forma de agenciar a espátula para além do arrasto da tinta que possibilita, a saber, a de – como se de um bisturi se tratasse – cortar as camadas de tinta. Objeto metálico, pontiagudo quando contactado com a tela pelas arestas (em vez das faces), a espátula permite ao pintor “desenhar” linhas, traços, contornos na tela rasgando as manchas de tinta depositadas na tela em função do arrastamento. Trata-se, pois, de uma gestualidade compósita e complexa – a de Bonifácio –, mesmo que o utensílio se mantenha o mesmo.

Não se pense, contudo, que a particular preponderância que a materialidade bruta da tinta – a sua textura e rugosidade – assume na pintura de Bonifácio implica uma desvalorização da cor.

Pressionado pela monitora para iniciar o trabalho, e já com a hora adiantada, Bonifácio começa por ir buscar alguns tubos de tinta ao caixote onde o material se encontra arrumado, trazê-los para a sua mesa e dispô-los, em linha, lado a lado, à sua frente. Depois, lentamente, pega em dois tubos de cada vez, um em cada mão, detendo o olhar demoradamente sobre ambas as mãos. De seguida, recoloca um dos tubos na mesa e dela retira um outro, voltando a avaliar a combinação das cores. Este procedimento repete-se cerca de meia dúzia de vezes, após o que Bonifácio coloca de lado alguns tubos e deixa aproximados da tela outros tanto, pronto a iniciar a pintura. (Diário de Campo, CASP, 19/jun./2020).

O pintor propõe-se iniciar uma nova tela. O tempo da sessão, a par e passo, vai expirando, pelo que a monitora o alerta: se pretende iniciar a tela ainda na sessão em causa, deverá despachar-se. Bonifácio parece predisposto a tal, mas ainda não sabe que cores utilizar. Face à dúvida inicial, dirige-se ao local onde os tubos de tinta se encontram arrumados e trá-los para a sua mesa, não por já ter decidido que é com aquelas cores que vai pintar, mas para deliberar com os ditos tubos por perto. Estas embalagens, como é comum, patenteiam no exterior a cor da tinta que reside no seu interior. Assim sendo, o pintor coloca os vários tubos na sua mesa, formando com eles uma fila. Tudo indica que

está a pensar na melhor combinação de cores a utilizar, ideia que se confirma quando o pintor começa a alternar a ordenação dos tubos na mesa, simulando *prospectivamente* composições várias. Mas o seu procedimento não fica por aqui: Bonifácio pega em dois tubos e levanta-os à altura do seu olhar, indo, progressivamente, devolvendo um dos tubos que tem na mão à mesa e pegando noutra dos que por lá se encontrava. Depois de repetir a operação algumas vezes, exclui alguns dos tubos, colocando-os de parte e deixando ao seu alcance aqueles que contêm as cores que ele deseja. Além da textura da tinta, portanto, também o cromatismo e a dimensão visual se afiguram fundamentais em Bonifácio, tal como havíamos visto acontecer em Leopoldo. A sensibilidade à conjugação das cores é transversal aos dois pintores. Para isso, tanto um como o outro – e neste caso concreto Bonifácio – lançam mão de um conjunto de gestos sem os quais a sua escolha seria inexequível: primeiro, Bonifácio traz para o seu campo de ação e visão os tubos de tinta, depois, num segundo momento, manuseia-os de modo a experimentar visualmente diferentes combinações de cores.

Percebe-se que *os materiais e os objetos são essenciais à atividade pictórica*: não apenas *durante* a pintura no seu sentido mais estrito, como também *antes* da atividade propriamente dita, uma vez que a seleção das tintas já tem no horizonte a pincelada/espátulada na tela. Até aqui incidimos sobre dois dos seus mais importantes objetos: por um lado, a *tinta* – que vimos ser considerada tanto do ponto de vista da cor como também da textura –, por outro lado, os *utensílios* para aplicar a tinta na tela, dos quais destacámos – por serem os utilizados pelos nossos pintores – o pincel e a espátula. Estes *objetos são envolvidos numa gestualidade corporal própria que lhes dá vida e sentido, ou seja, eles valem pelo modo como são investidos e desdobrados pelo engajamento criativo*. E é no quadro do engajamento mantido pelos artistas que estes *objetos emergem como saliências ou pregas sensório-perceptivas que espacializam a sala*. Nem todas as regiões desta, nem todos os objetos nela presentes, valem o mesmo para o desenvolvimento da atividade por parte dos pintores, pelo que se trata de um *espaço topológico*. Da mesma forma que estes *objetos temporalizam as sessões*: as tintas e os utensílios encontram-se à mão dos pintores e *instauram um ritmo*, que vai da escolha das cores, passando pela sua aplicação na tela, à lavagem e à eventual mudança de cor.

Neste sentido, sobra-nos um objeto fundamental, a *tela*, pois é ela que, afinal de contas, tanto as tintas como os utensílios, mas também os gestos dos pintores, visam. A tela já em andamento, bem como no seu estado terminado, serão abordadas adiante, mas concentremo-nos, por ora, na tela em branco. Os pintores, a dado momento, estão

condenados a deparar-se com a tela em branco, intencionando-a para começar a pintar. E ela é, com efeito, um objeto especialmente curioso, pois, como defendemos noutra lugar (Resende & Carvalho, 2021), *o seu conteúdo é a sua forma*, um identificando-se com a outra: no seu estado virgem, por um lado, nada significa, por outro, de nada serve, não tendo qualquer utilidade ou valor. Todavia, superfície lisa e branca, a tela constitui um apelo ao gesto, do qual carece para se completar e adquirir sentido. E uma vez que, à partida, nada significa, o seu clamor aponta menos para a inscrição nela desta ou daquela marca, mas para o próprio ato de inscrição em si, o qual abre para uma pletera indefinível de possibilidades. A tela, então, apela ao gesto, arrancando os pintores do presente e lançando-os para o futuro, ou, noutros termos, constituindo o umbral da entrada na pintura. Assim sendo, o ritmo que fomos vendo nos gestos de Leopoldo e Bonifácio envolvidos com os seus materiais não apenas tem a tela por referência, que também tem, mas antes, como condição do agenciamento o engajamento criativo, tem o chamamento da tela em branco, sem o que os pintores não se lançam no futuro e, conseqüentemente, o gesto pictórico, mais até do que se ver despojado de sentido, não tem lugar. De resto, também os utensílios e materiais abrem os pintores para o futuro, na medida em que apelam ao gesto pictórico.

Em suma, entre as tintas e a tela, passando pelos utensílios, é o *gesto* dos pintores que constitui o operador matricial da manutenção das dependências que os mesmos estabelecem com o meio ambiente. Tendo em vista a consumação da obra, o gesto, como pretendemos mostrar, envolve numa mesma sequência de ação materiais e objetos distintos, em torno dos quais os pintores desdobram a sua ação. Defendemos que a *natureza destas dependências é da ordem estética, sensório-perceptiva e rítmica*, assentando no cromatismo e textura das tintas, nas propriedades dos utensílios manejados e na superfície árida da tela em branco. Conseqüentemente, qualquer um destes objetos está longe de constituir um apego pessoal, antes convidando à atividade e à incerteza que lhe é subjacente, tal como não constitui um instrumento funcional. Outrossim, as tintas, os utensílios e a tela são tornadas obra de arte mediante a gestualidade dos pintores: a tela, pois a sua superfície branca é a própria base onde as tintas são aplicadas; as tintas, pois é a sua matéria e cor que, afinal de contas, constitui a obra pintada; e os utensílios, uma vez que o seu contacto com a tela não é externo à mesma, sendo a marca por si deixada na tela parte indissociável da própria tela. O pincel não é um simples instrumento para aplicar a cor na tela, já que, note-se, é a sua aplicação na tela, a sua direção e intensidade, mesmo as pausas entre o seu uso, que fica nela diretamente marcado. Tal

como a tinta: ela não é um mero recurso para a consumação da obra, uma vez que esta é a própria composição das cores utilizadas. Em síntese, a obra pictórica, afinal, não é mais do que a “conjugação das cores” cuja materialidade da tinta foi impressa na tela mediante o movimento de um utensílio, ou vários, que nela foi aplicado. Esta é a razão pela qual afirmamos que se trata de um modo de envolvimento na ação, e de coordenação do curso da mesma, eminentemente estético, uma vez que os materiais são parte endógena da obra, sendo, portanto, investidos pelos pintores segundo as suas propriedades sensoriais e perceptivas.

Mas se os materiais são elementos direta e imediatamente constituintes da obra, há que ressaltar que, como é evidente, ela não se reduz ao somatório dos materiais utilizados. Para que os materiais se convertam em obra, faz-se necessário o gesto do pintor: o gesto que, aberto pela superfície da tela em branco, sobre ela se desloca mediante a utilização de um pincel ou de uma espátula carregados de tinta. Justamente por isso é que, como já fomos sobejas vezes constatando, os pintores refletem sobre as suas decisões, hesitam, duvidam: os materiais não pintam por si mesmos, não indicam o melhor caminho a seguir, sequer carregam por si mesmos qualquer intenção ou juízo artísticos. Dependendo, é certo, dos materiais disponibilizados, o gesto pictórico não é por eles determinado, longe disso. De resto, é o gesto que, pelo contrário, investe e agencia os objetos com que se envolve, conferindo-lhes uma direção e uma qualidade singulares. Suponhamos que um frasco de tinta se derrama involuntariamente sobre uma tela em branco. Dificilmente tal tela poderia ser entendida como uma obra de arte, dado carecer do gesto humano. Mesmo que, imaginemos o caso-limite e deslocado do nosso contexto, este gesto seja tão-só o de reclamar essa tela como obra, o que já consubstancia, e que é aqui o fundamental, um gesto intencional.

Daqui se segue que por maior que seja a proximidade do pintor com a tela, na medida em que esta, por via dos gestos daquele, é o prolongamento do seu corpo, há sempre um hiato que mantém uma certa separação. Os gestos transportam consigo um sentido. Não, evidentemente, como o faz a linguagem verbal, cujo material permite a decomposição em unidades discretas com um começo e um fim definidos (os fonemas), possibilitando atribuir um significado, por mais contextual que seja, como é, a um significante. Ora, no gesto tal não acontece, uma vez que a sua natureza dinâmica e cinética torna impossível a determinação do seu começo e do seu fim, i. e., dos seus limites (Gil, 2010; Maddalena, 2015; Ravet, 2010). O gesto contém um sentido subdeterminado, consistindo, todavia, no próprio movimento em direção à determinação

do mesmo, sem o que, é bom de ver, não se distinguiria de um qualquer movimento convulsivo ou reflexo.

Os gestos realizados pelos pintores em torno dos seus materiais e com vista à consumação da obra não são, portanto, mecânicos ou arbitrários, sequer absolutamente involuntários. Ao ritmo que o gesto desdobra no envolvimento com os objetos e materiais, mantendo as dependências estéticas com o entorno, associam-se, em continuidade, formatos de informação e cognição, também eles de natureza fundamentalmente qualitativa, e através dos quais os pintores refletem sobre a sua atividade, decidem o curso a dar à sua ação entre várias alternativas disponíveis e produzem sentido às suas próprias telas. Esse é o objeto estudado e discutido na subsecção seguinte, ou seja, os modos e os formatos segundo os quais os artistas pensam reflexivamente durante e acerca das suas criações. Se analisámos até aqui o envolvimento corporal dos pintores com as tintas, os utensílios e a tela em branco, seguidamente, para dar conta das fundações – sensório-percetivas – dos impasses sentidos pelos pintores, dos modos como as suas dúvidas são pensadas, elaboradas e, desejavelmente, solucionadas, mas também, e ainda, das formas de produção de sentido das obras, incidiremos particularmente na tela, já não no seu estado virgem, mas já em andamento e, até, concluída.

4.4.2.1.2 Pensar ao vivo e a cores

Como se desenvolve uma reflexividade propriamente pictórica e quais as suas características? Quais os formatos de informação e de cognição que a enformam e como operam no curso da ação criativa? De que modo, afinal, se produz sentido acerca da atividade de pintura e das obras de arte que daí resultam? São estas, no fundo, as interrogações que guiam a presente subsecção, sempre tendo em vista que a reflexividade pictórica emerge e se desdobra do e no seio da ação criativa dos pintores. Da mesma maneira que vimos como a génese da capacidade de os pintores criarem reside no seu envolvimento com os seus materiais, veremos doravante que também o poder que manifestam para pensar sobre a criação aí repousa. A ação concreta e os sentidos que dela emanam são, como sabemos, indissociáveis. Ora, com o fito de responder ao conjunto de questões que levantamos, assinalaremos inicialmente alguns casos onde se observam claros indícios de ser a *pintura uma atividade reflexiva e que se presta à reflexão*, conceção que, aliás, estamos certos de já ter para o leitor resultado evidente. Observamos, nesse sentido, o modo como no decorrer da atividade os pintores detetam, elaboram e resolvem as dúvidas que os inquietam, colocando a tónica da análise na relação que

entretecem com as telas que se encontram, no momento, a pintar. Num segundo passo, voltar-nos-emos para a relação dos pintores com as suas telas já finalizadas, sinalizando, em primeiro lugar, a existência da sua parte de uma vontade de as significar, e em segundo lugar, compreendendo a ambiguidade inerente a essa produção de sentido, desembocando, invariavelmente, numa pluralidade de interpretações díspares. Subjacente à digressão seguida está o propósito de aceder à especificidade da *reflexividade pictórica*, concluindo que se trata de *um modo de pensar diferido no tempo*, apoiado nos outros e distribuído em objetos, detendo uma *natureza qualitativa e cromática*, conduzida por pistas *sensoriais e perceptivas*. Ou seja, o sentido da ação criativa na pintura, perceberemos, encontra-se intimamente conectado à intensidade. Com este passo pensamos aproximar-nos de uma descrição mais completa do engajamento criativo cuja compreensão almejamos.

Os pintores pensam pintando e pintam pensando. É verdade que o exercício da reflexividade põe em prática capacidades cuja emergência, longe de ser um fenómeno individual, subjetivo e/ ou mental, é imanente à coordenação e à sequencialidade do curso da ação, bem como às dependências aí mantidas pelos indivíduos com o meio ambiente. Porém, no caso da pintura, e acreditamos que nas artes em geral, as operações reflexivas protagonizadas pelos pintores detêm uma particularidade, a saber, a de se ancorarem, não exata nem absolutamente de forma imediata na ação – a reflexividade, bem-entendido, exige sempre, em algum grau, mediação –, mas, em rigor, nas propriedades estéticas e qualitativas da mesma. Se assim não fosse, com efeito, as obras seriam desprovidas de sentido, tal como a criação careceria de direção, o que, como temos vindo a constatar, está longe de suceder.

Observemos, pois, os pintores a pensar ao vivo, i. e., enquanto, presentes nas sessões, se dedicam a pintar, direcionando o olhar para Bonifácio, quem, como já avançámos, chega mesmo, num certo dia, a preferir deslocar-se para a biblioteca do CASP para desenvolver uma pesquisa com vista à iniciação de uma nova pintura. Esse é um caso em que a importância do exercício da reflexividade na pintura é ostensivamente expressa pelo pintor. Mas também no atelier, ladeado dos seus materiais, Bonifácio parece ensaiar para si cogitações que entendemos merecerem destaque. Ainda está presente a ocasião em que Bonifácio, bloqueado num impasse cuja dificuldade, inclusivamente, o levou a questionar a monitora quanto à cor a utilizar, confia estar “numa confusão de pensamentos”. A pintura não é a mera aplicação prática de um conjunto de saberes e técnicas, exigindo dos pintores que pensem *ao vivo e a cores*.

Antes de iniciar a pintura, Bonifácio, sentado, mostra um olhar vago, deambulante pelas paredes do atelier. Depois dirige-se para a aparelhagem para mudar o posto de rádio que está com interferências. Há uma grande agitação na sala, inclusive Bonifácio é objeto de solicitações de seus pares. Ele mantém-se focado. Além disso, há constantes passagens junto à sua mesa de trabalho para ir à casa de banho (por vezes, até, obrigando Bonifácio a desviar-se e mudar de posição). Ele permanece absorto, coçando a cabeça pensativamente, andando ligeiramente de um lado para o outro. (Diário de Campo, CASP, 10/jul./2020).

Bonifácio ainda não começou a pintar. Caso contrário, asseguramos, não o encontraríamos sentado à sua mesa. Como é apanágio durante os primeiros momentos das sessões, a agitação está no ar: os pintores acomodam-se nos seus lugares, vão buscar os materiais de que necessitam para iniciar os seus trabalhos, trocam algumas palavras de cortesia, colocam questões à monitora. O ruído e o bulício são generalizados. É neste contexto que vemos Bonifácio sentado à sua mesa, isolado do rebuliço dos demais, aparentando estar alheado de tudo quanto se passa em seu redor. Percorre, com o olhar, as paredes da sala, coça a cabeça, e mesmo quando o frenesim dos restantes participantes o convoca ou obriga a mover-se do seu lugar, ele permanece absorto: não responde às saudações dos seus pares e tendo de se desviar, fá-lo quase de forma automática, manifestando não prestar atenção senão ao que lhe vai na cabeça. Os seus pensamentos, tudo leva a crer, são o seu foco primacial, e tudo o resto é paisagem. Poder-se-á, é verdade, atribuir este alheamento do pintor a um seu qualquer mal-estar, inclusive por motivos de saúde, e que o impedem de participar no bulício da sessão. Tal como, dando de barato que se encontra mergulhado nos seus pensamentos, se poderá legitimamente questionar se os mesmo se encontram voltados para a atividade pictórica. E, com efeito, pela cena relatada não podemos garantir que assim seja. Em todo o caso, calculamos que sim, baseando-nos, para tal, em outros episódios similares relatados, os quais acrescentam informação valiosa.

Bonifácio põe a tela em branco em cima da mesa. Debruça-se, de pé, sobre ela, inclinando-se apoiado com as mãos na mesa. Olha fixamente para a tela, coçando a cara regularmente ou ajeitando o barrete que tem na cabeça. Afasta-se ligeiramente da tela, endireitando-se. Desvia o olhar da tela, olhando em seu redor, mas sem fixar em nada. Começa a deambular, num espaço curto, em frente à mesa onde deixou a tela: dois passos para o lado, dois passos para o outro. Parece esperar qualquer coisa. Passam-se cerca de 5 minutos, até que o pintor diz à monitora: “preciso de amarelo e vermelho”. (Diário de Campo, CASP, 11/nov./2020).

Assistimos a uma conduta similar à descrita no trecho anterior. Tudo indica que Bonifácio se encontra a pensar, mesmo que não saibamos exatamente sobre o quê. Todavia, neste caso surgem mais evidências de que o seu pensamento gira em torno da tela que pretende iniciar, uma vez que toda a sua gestualidade e postura, além de remeterem para o exercício da reflexividade – alheado dos acontecimentos que irrompem em seu redor, as mãos na cabeça, o olhar vago, nada fitando, antes se voltando para dentro –, apontam igualmente para o universo pictórico, uma vez que se concentra em torno da tela, na qual mexe e a qual visa, mesmo estando ainda em estado virgem. Tendo em conta o que afirmámos atrás, parece que Bonifácio procura sensibilizar-se à brancura e lisura da superfície da tela, ao apelo por completude da tela em branco, de modo a agenciar a sua pintura. Ora, o evento que marca a transição desta postura reflexiva para a pintura, propriamente dita, robustece o nosso argumento: o pintor interrompe a reflexão enunciando que “precisa de amarelo e vermelho”. Bonifácio, como sabemos, não costuma precisar da ajuda da monitora para encontrar os materiais de que necessita. E, também aqui, ele dispensa auxílio. Quando declara de viva-voz as cores com que deseja começar a pintar, o pintor não está a interpelar a monitora, deve notar-se, mas antes a falar para si mesmo, como que marcando um ponto de viragem na atividade reflexiva que conduzia até então. E a verdade é que rapidamente vai buscar os tubos de tinta e passa à ação, o que indica com clareza que até à sua enunciação verbal se encontrava a pensar sobre a tela que contava iniciar dentro de momentos, transição essa desbloqueada na medida em que descobriu reflexivamente as cores por si consideradas adequadas.

Vimos, ainda há pouco, Bonifácio rever o curso da sua criação por ter detetado na sua tela, já em andamento, algumas porções de tinta que considerou excessivas, conduzindo-o a utilizar novamente a espátula quando já se preparava para a limpar e, subsequentemente, trocar de cor. Nessa ocasião, o que desencadeou a guinada operada pelo pintor nas suas intenções foi a perceção da tela, perceção essa não apenas visual, como háptica, pois, com efeito, não foi simplesmente por ter visto a cor que alterou o rumo da sua pintura, mas, outrossim, por ter percecionado a textura rugosa da tinta, conferindo uma vocação tátil à visão. Olhando-a, o pintor toca na tinta. Esses montículos de tinta constituíram para Bonifácio, portanto, uma pista sensorio-percetiva para a definição do gesto seguinte. Com o excerto apresentado percebemos que também a cor, como escrevemos, lhe é um elemento essencial à ação criativa. Como, aliás, no seguinte:

Bonifácio coloca a tela em branco à sua frente, sobre a mesa. Sentado, olha-a, de mãos na testa, atenta e silenciosamente. A monitora põe a tocar no computador uma música. O pintor parece não dar por nada, em nada alterando a sua postura e rosto. Continua, durante alguns minutos, nesta postura absorta. Por vezes, alterna o olhar para a tela com olhares para cima, em direção ao teto. Outras vezes, fecha os olhos. O seu material de trabalho encontra-se à disposição, localizado ao lado da tela. A certa altura, a monitora aproxima-se de Bonifácio e pergunta-lhe se já sabe o que quer pintar, ao que ele responde: “Castanho”. Quando o tubo de tinta lhe chega às mãos, ele pergunta onde se encontram as luvas, indo buscá-las, calçando-as e iniciando a tela. (Diário de Campo, CASP, 15/set./2021).

Mais uma vez, o pintor volta-se sobre si próprio, apartando-se do que o rodeia, isolando-se e dirigindo para si a atenção. E, novamente, o momento reflexivo culmina na declaração da cor escolhida para inaugurar a pintura, o que indicia que os problemas com que o pintor se debatia, e que o incitaram à reflexão ponderada e concentrada, eram de carácter cromático. Voltaremos na secção seguinte a estes e outros trechos congéneres, vendo nestes momentos um exercício introspectivo do pintor, o qual acrescenta à reflexividade, eminentemente estética e cromática, uma dimensão pessoal, íntima e emocional, que remete para a dimensão expressiva da pintura. Para já, debruçamo-nos sobre as fundações sensoriais e perceptivas da produção de sentido pictórico e das operações reflexivas dos artistas. Quais as pistas a partir das quais os pintores refletem acerca das vias possíveis de prosseguimento do seu trabalho? O que constitui uma informação relevante para o mesmo? Como se obtêm essas informações? Que género de abertura da atenção é colocada em jogo? Por que modos os pintores elaboram, densificam e desenvolvem a partir das pistas por si detetadas? Como é que o exercício da reflexividade suporta e conduz a alterações e revisões das suas decisões? Nessa senda, observemos a relação que os pintores estabelecem com as suas telas enquanto as estão a pintar.

A tela é um objeto peculiar. Já a descrevemos no seu estado original, i. e., antes de ser alvo dos gestos encetados pelos artistas. No entanto, dada a primeira pincelada, a tela sofre uma transformação radical, deixando de apresentar uma superfície por estrear e passando a deter uma marca diretamente impressa pelo pintor. A partir daí, a tela é um objeto em permanente mudança, fruto do desdobramento da ação criativa. Durante um tempo desconhecido, a tela muda a cada gesto do pintor. Ora, sendo as suas transformações o resultado dos gestos pictóricos, há então que indagar como a tela e o pintor transacionam até que este a dê por definitivamente fechada.

Recupere-se, a fim de abrir a discussão, os comentários que vimos Leopoldo efetuar a respeito das suas telas em andamento: “está a ficar muito escuro”, “está a ficar muito

forte”. O pintor vai avaliando a tela no decurso da pintura, para o que interrompe o gesto, em sentido estrito, suspende o braço e adquire um certo distanciamento. Quando, noutra ocasião também já citada, admite que a tela “não está ao seu gosto”, a justificação que nos dá prende-se com o facto de ter pretendido inovar o seu estilo, pelo que, como é compreensível, ainda não domina na perfeição as técnicas recém-adquiridas. Mas esta justificação tem um substrato sensório-percetivo, pois se a tela “não está ao seu gosto”, tal se deve, como nos diz, a não ter conseguido esconder os traços principais com os mais pequenos. Em rigor, mais do que esconder, visto que Leopoldo não sobrepõe tintas, o que está em causa é não ter conseguido conjugar as cores de forma a relativizar a preponderância dos traços principais captada pela impressão visual. Note-se, portanto, que a (falta de) mestria das novas técnicas alegadas pelo pintor é aferida e avaliada em função da percepção da tela. O que, de resto, vai ao encontro do léxico por si empregado: as palavras “escuro” e “forte” remetem inequivocamente para o universo cromático, assim como o seu “gosto”, que não logrou satisfazer, aponta para uma receção estética e impressiva da tela, mais do que racional.

Para chegar a estas sentenças, não basta, em todo o caso, a Leopoldo olhar a tela. Antes pelo contrário, ela é objeto de um manuseio específico e sugestivo, como já ficou claro noutros trechos aqui coligidos. Tendo a tela defronte, montada, como habitualmente, no cavalete, o pintor recua ligeiramente com o propósito de conquistar alguma distância e adquirir uma perspetiva mais completa da superfície da tela. Mas a sua ginástica prossegue, pois é vulgar vê-lo ainda dar um ou dois passos para cada um dos lados, procurando, se assim nos podemos expressar, olhar de soslaio a tela. Ora, Leopoldo vai, então, ajustando a sua posição corporal em função da posição da tela, multiplicando os pontos de vista possíveis e, destarte, variando e somando as impressões recolhidas. Como aqui se constata, *a percepção, no caso a da tela, não é um dado adquirido, sendo antes o resultado de uma ação*, a qual é aqui explícita, flagrante e reflexivamente esculpida. A sua tela vai-se-lhe mostrando em múltiplas facetas, consoante a posição a partir da qual o pintor a perspetiva, e só no termo deste processo é que emite o seu parecer. E o mesmo se verifica com Bonifácio, se bem que com certas nuances decorrentes do facto de, contrariamente a Leopoldo, não pintar em cavalete. Assim, o pintor não apenas se distancia e aproxima da mesa onde a tela se encontra deposta, não apenas se desvia e posiciona lateralmente relativamente à mesma, como também se debruça sobre a mesa, suspendendo o olhar a poucos centímetros da tela, pega nesta com as mãos e coloca-a ao nível do olhar, variando a distância a partir de vários

graus de flexão dos braços, ou ainda, como já sabemos, roda a tela, perspetivando-a nas suas quatro direções possíveis. Os procedimentos, não sendo exatamente iguais, visam o mesmo, a saber, a multiplicação de pontos de vista incidentes na tela e correspondente proliferação de impressões.

O que aqui está em causa é a centralidade da percepção sensível das propriedades estéticas e da distribuição cromática plasmadas nas telas para elaborar uma avaliação intermédia do curso da ação. Esta percepção constitui um passo essencial para que os pintores possam, em primeiro lugar, *aferrir* se a evolução do seu trabalho vai ao encontro dos seus intentos, em segundo, *identificar* as suas eventuais falhas e problemas daí advenientes, em terceiro, *conceber* as vias alternativas da ação, e, finalmente, em quarto lugar, *decidir* por qual delas enveredar. Essa avaliação do curso levado pela tela repousa nos efeitos desencadeados pela mesma nos pintores, pelo que estes envidam esforços e lançam reflexivamente mão de vários expedientes para os multiplicar. O exercício reflexivo dos artistas repousa, pois, em formatos informativos e cognitivos específicos: por um lado, a realidade relevante para o engajamento criativo pictórico é captada pelos pintores por via de pistas sensório-perceptivas, as quais fornecem as informações necessárias para prosseguir a ação mantendo em vista a consumação da obra, por outro lado, as operações cognitivas levadas a cabo pelos pintores assentam na percepção sensível da tela, tarefa para o cumprimento da qual executam uma série de técnicas perante a mesma.

Ora, como é bom de ver, trata-se de formatos informativos e cognitivos de cariz estético que, mais do que pela argumentação racional ou elaboração justificativa, passam pelo *contacto corporal* com os materiais e objetos. A reflexividade dos pintores revela-se distribuída no tempo, ao longo do qual vão acumulando sequencialmente impressões perceptivas provenientes de perspetivas díspares, para mais de uma tela em constante dinâmica de transformação, mas distribuída também no espaço, mais concretamente nos objetos e materiais utilizados, mas ainda na posição relativa dos corpos e da tela. Não surpreende, portanto, os constantes zigzagues e mudanças de rumo manifestados pelos pintores, dado o carácter fundamentalmente dinâmico e impressivo das avaliações operadas. Como não admira, igualmente, que Bonifácio, como já se referiu anteriormente, descubra a solução dos problemas pictóricos em que amiudadas vezes se encontra enredado através da identificação de uma cor – “preciso de castanho” – ou de um gesto, pois recordamo-nos de ter ele afirmado faltarem-lhe “duas ou três espatuladas” para terminar o seu trabalho. Da mesma maneira que visitámos atrás uma cena em que o pintor,

depois de refletir aturadamente, atribui ao “erro” por si cometido um excessivo “carregamento do amarelo”.

As cores, como os utensílios, são não apenas materiais com os quais o pintor se envolve corporeamente, como também *objetos cognitivos*: o apaziguamento das tensões que o ocupam encontram resolução por via de uma reflexão vincadamente ancorada na espátula e nas tintas, as quais, metaforicamente, fazem as vezes das palavras e dos conceitos. Porém, da mesma forma que constatámos que estes materiais não constituem propriamente um meio, ou instrumento, exógeno da obra, também aqui, em coerência, devemos assinalar que, desta feita enquanto suportes cognitivos, eles também não se reduzem a ferramentas intelectuais meramente úteis pela funcionalidade e eficácia que apresentam para a superação dos obstáculos com vista ao término da obra.

Pegando numa sua tela começada numa outra sessão e de que ele nunca estivera certo de estar concluída, Bonifácio aconselha-se junto da monitora quanto às cores a utilizar. Neste diálogo entre Bonifácio e a monitora as cores são inscritas num universo léxico especificamente pictórico, onde constam palavras como «carregar» ou «abafar». (Diário de Campo, CASP, 3/jul./2020).

Bonifácio está de volta de uma das suas telas cujo decreto da conclusão ficara adiado na sessão transata. Conversa com a monitora, pois as dúvidas subsistem. Mas o que é interessante registar é o vocabulário utilizado pelo pintor, uma vez que documenta o carácter qualitativo da reflexividade pictórica. Desde logo, todo o diálogo gira em torno das cores, discutindo-se o que fazer a esta ou àqueloutra. Então, o pintor ensaia algumas possibilidades, comunicando-as à monitora mediante um léxico extremamente sugestivo: ele pensa em, talvez, “abafar” uma cor, “carregar” uma outra. Nenhuma tentativa de articulação racional, de apresentação de motivos, sequer de justificação, a menos, o que não é de todo descabido, que consideremos o “abafamento” e o “carregamento” como a própria *ratio* do exercício reflexivo do pintor. Repare-se como a deliberação de Bonifácio não nos dá conta de simples recursos para alcançar a tão desejada conclusão da tela, mas sim dos próprios gestos que, realizados, ficarão marcados na mesma. Tal como, aliás, já assistimos atrás Bonifácio pretender “afundar” a tela, com vista ao que pintou as faixas laterais da tela, de maneira que elas ficassem mais carregadas e ressaltassem mais imediatamente aos olhos do recetor, o que teria como consequência que o centro da tela seria “afundado”. Ora, este procedimento de pintar as faixas laterais não é um simples instrumento para o “afundamento” da tela, senão a obra mesma “afundada”. A reflexividade posta em prática pelo pintor consistiu em ele próprio se *colocar no lugar*

do recetor, tornar-se passível de receber sensorialmente os efeitos estéticos da tela, ler a impressão visual que daí resultou e encontrar uma solução que, inevitavelmente, também ela teria de ser, como é, eminentemente perceptiva.

Atente-se no caso seguinte, onde as limitações da linguagem verbal e das justificações racionalmente fundamentadas no âmbito do engajamento criativo resultam evidentes:

Bonifácio sente falta, durante a sua pintura, de um frasco específico. Pede-o à monitora, que o procura sem sucesso, devido à recente alteração de atelier para a atividade de pintura. Para justificar a necessidade do frasco, Bonifácio utiliza gestos corporais (movimento do braço de baixo para cima com a mão tensa) e o sopro vocal (efeito de sucção com os lábios), numa espécie de simulação do efeito que quer ver produzido na tinta. (Diário de Campo, CASP, 3/jul./2020).

A mudança de sala atrapalha a ação criativa de Bonifácio, que sente a necessidade de um objeto que nem ele nem a monitora encontram. Esta, percebendo que a busca estava fadada ao insucesso, questiona o pintor acerca da necessidade do frasco procurado, provavelmente na expectativa de lhe dar a entender que pode levar a sua pintura avante mesmo na falta daquele, ou, no limite, a convidá-lo a enveredar por uma via alternativa. O pintor vê-se, pois, desafiado a justificar-se quanto às suas decisões criativas, e a sua resposta é a todos os títulos heurística, pois acompanha o pronunciamento verbal de uma ginástica sugestiva. Tal se deve, é nossa convicção, ao pintor sentir na pele a insuficiência das palavras para apresentar as suas intenções. E, com efeito, o discurso por si proferido é gaguejante e titubeante, revelando-se impotente para a transmissão da mensagem. Assim sendo, acompanha as palavras de gestos vários, na esperança de assim se fazer entender. Note-se, p. ex., que numa alusão a um efeito que desejaria ver vertido na tela – o qual, se Bonifácio, ele mesmo, não é capaz de traduzir em palavras, muito menos o somos nós – executa com os lábios um movimento de sucção que dá origem a um sopro. O que aqui está em questão é que o pintor não consegue colocar na forma discursiva a sua intenção pictórica, na medida em que a mesma é alicerçada essencialmente na materialidade da tinta e da superfície da tela. Ele não visa um significado específico passível de ser restituído pela linguagem verbal, mas um efeito material, resultante do encontro de duas matérias distintas, que só sensorialmente pode ser resgatado, pelo que faz uso do corpo para o simular.

As operações cognitivas constantes do engajamento criativo possuem uma natureza *sui generis*, conduzindo a linguagem verbal para os limites da sua própria possibilidade.

Bonifácio encontra-se a pintar, até que enfrenta um dilema: não sabe se devera aplicar uma cor ou não, não sabe se deve dar a tela por terminada ou não. Comunica à monitora que tem “medo de lhe [à tela] mexer mais”. A questão, expressa Bonifácio, é a de com essa operação acabar por “perder a figura” [já conquistada, de modo abstrato, de um esquiador]. Enquanto comunica a sua dúvida, antecipa os eventuais efeitos na tela da operação que cogita, assumindo uma gestualidade peculiar: faz sons de sucção com os lábios (como se a aplicação da tinta bebesse outras que já lá estão), mexe expansivamente os braços, simulando o que aconteceria à figura da tela. (Diário de campo, CASP, 9/set./2020).

Atenhamo-nos, antes de tudo mais, na causa do receio experimentado pelo pintor. Mais à frente analisaremos no quadro da expressividade da ação criativa esta emoção de temor, a qual, com efeito, dificilmente se compreende sem que saibamos que o pintor se investe pessoalmente e na sua singularidade nas telas que traz à existência. Todavia, para já enfatizamos na reflexividade pictórica desdobrada para fazer face a um problema muito concreto. Sucede que a pintura já vai avançada e a certa altura Bonifácio interrompe os seus gestos e avalia o estado atual da tela, na superfície da qual identifica uma “figura”, a de um esquiador. Intui, apesar de tudo, que a tela não está terminada, entendendo faltar algo mais – algo, esse, que não sabe especificar. A tensão, oriunda de um dilema, instala-se: ou dá a tela por terminada, já lá tendo abstratamente representada uma figura, ou retoma a pintura, correndo o risco de “perder a figura”. É esta, justamente, a dúvida que o pintor comunica à monitora, que, por seu turno, rapidamente o compreende. Retenha-se o seguinte: o busílis da questão reside nos perigos e no destino de uma figura parcelarmente revelada por vestígios de tinta depositos na tela. Ora, as dificuldades surgem quando Bonifácio intenta aprofundar e especificar esse mesmo impasse, dando conta do real risco de a figura se ver irremediavelmente perdida. Para isso, cumpre-lhe informar a monitora do gesto que tem em mente realizar na tela, bem como das consequências que antevê. Entramos, pois, no domínio estritamente estético e qualitativo da gramática pictórica e, mais uma vez, as dificuldades enfrentadas pelo pintor conduzem-no a uma ginástica rica e variada. Por um lado, regressa ao já invocado sopro labial, por outro, movimentação os braços de forma intensa e expansiva, dando-nos a entender estar a simular o que poderia acontecer à figura caso levasse a sua pintura adiante. O discurso verbal mostra-se profundamente limitado no que toca à comunicação dos efeitos cromáticos, qualitativos e intensivos, condenando Bonifácio a replicar, na medida do possível, o que aconteceria à tela com a gestualidade do seu próprio corpo, ou não fosse aquela o resultado desta, mais do que de palavras.

Sobressai exhaustivamente nos dados empíricos a natureza estética do engajamento criativo: não apenas a reflexividade desdobrada assenta em elementos estéticos captados pelo *sensorium* dos pintores, como também depende da adoção por parte destes de uma postura de abertura receptiva face aos efeitos da tela. No fundo, é justamente a obtenção de um estado de particular passibilidade perante a tela que os pintores ativamente procuram mediante as diligências mencionadas. O horizonte da consumação da obra está tanto mais próximo quanto mais acentuada for a suscetibilidade dos pintores face a ela nos seus diferentes estados de evolução. Deparamo-nos com outra das facetas da preponderância da passividade na ação criativa artística, ou, noutros termos, outra das modalidades através das quais aquela se converte em passibilidade, esta, sim, fundamental para o agenciamento da atividade pictórica. *O desdobramento temporal da ação criativa pictórica requer do pintor que ele, paulatinamente, se vá colocando no lugar do recetor*, permitindo-se a ser afetado pela tela em curso para a afetar de volta, e assim sucessivamente.

As limitações e dificuldades que temos vindo a conferir sentirem os pintores no que respeita à comunicação verbal das suas inquietações não diminuem o escopo nem o grau de participação da reflexividade pictórica nas suas criações. Pelo contrário, elas apenas sinalizam que tal reflexividade segue por avenidas qualitativas e estéticas cuja comunicação se tende a confundir com as próprias obras, pois não devemos olvidar que estas, além de um objeto material, carregam um sentido consigo. A pintura, como atividade intencional que é, implica seguramente a sustentação da abertura da atenção e, portanto, o discernimento cognitivo. Simplesmente lembramos que no engajamento criativo o exercício da reflexividade é afetiva e esteticamente investido, apoiando-se as decisões dos pintores quanto ao curso a dar às suas telas no índice de satisfação emocional e hedónica. É por isso que, segundo temos vindo a perceber, o ato de comunicar as dificuldades sentidas no percurso traçado em direção à consumação das obras – simultânea e continuamente sensorial, perceptivo e cognitivo – tende a *resistir à tradução verbal*. A gramática que no engajamento criativo vislumbramos privilegia, portanto, a comunicação cromática, intensiva e estética, obrigando os pintores, à falta de palavras, a expressar-se através do corpo, das suas gestualidades, dos seus movimentos e dos seus sons.

Em todo o caso, a linguagem verbal não deixa de estar presente no engajamento criativo pictórico. E não raras vezes por iniciativa dos próprios artistas. O lugar que a

palavra aí ocupa não deixa, apesar de tudo, de revestir particularidades que cumpre enunciar.

A certa altura, Bonifácio chama-me e pergunta-me o que vejo na sua tela. Diz-me que não tem «intenção de lhe mexer mais». Digo-lhe o que vejo. Ele escuta atentamente. Depois, pegando novamente na espátula, aplica-a na tela (alterando-a, pois a tinta ainda se encontra fresca), enquanto isso perguntando-me: «então e se eu fizer assim?». Afinal, vendo bem, a tela não está terminada, comunica-me. Partindo da minha leitura do seu trabalho, diz que irá fazer mais qualquer coisa na segunda-feira. Entretanto, chama a monitora para lhe perguntar o que ela vê na tela. A partir das duas leituras solicitadas, modifica ligeiramente aquilo que tinha programado (e me havia acabado de dizer) fazer na segunda-feira. (...). Já perto do final da sessão, Bonifácio lembra-se de virar a tela na vertical (que tinha sido pintada na horizontal). Explica-me o que vê nesta nova posição: um olho, com a retina, a íris. Já a monitora diz que vê uma cara, com uma coroa, uma máscara. Bonifácio, contente, diz que, efetivamente, também vê tudo isso, pelo que não mexerá mais na tela. Está concluída. (Diário de Campo, CASP, 19/jun./2020).

Bonifácio dá por finalizada a sua tela, na sequência de o que nos convoca para, como habitualmente, nos questionar acerca de o que nela vemos. Daí, desencadeia-se uma conversa em torno da tela, cada um de nós elaborando acerca das figuras descortinadas a partir das várias manchas de tinta sobrepostas. O pintor parece escutar com atenção o que temos para lhe dizer. Ora, num instante, tendo a espátula ao alcance da sua mão, pousada ao lado da tela sobre a mesa, pega nela e, sem interromper o diálogo, aplica-a diretamente nas tintas ainda frescas sobre a tela, arrastando-as ao mesmo tempo que nos pergunta: “então e se eu fizer assim?”. Como se deu este circuito entre a palavra, por intermédio da qual conversávamos, e o gesto pictórico? A sua relação é evidente, pois, por um lado, o gesto é acompanhado de uma locução, e, por outro lado, esse mesmo gesto configurou uma resposta ao que íamos dizendo. Noutras palavras, a nossa perceção da tela, e subsequente interpretação, serviu de alavanca ao regresso a uma tela já decretada como finalizada. A troca de palavras que durante uns poucos minutos mantemos parece ter conduzido Bonifácio por caminhos até então para si ignotos, pelo que, deparando-se com eles, decidi dar o dito pelo não dito e regressar ao trabalho. O exercício de cognição do pintor, portanto, não apenas se distribui no espaço e seus objetos, não apenas se prolonga no tempo, como também, verificamo-lo agora, é partilhado com terceiros. A reflexividade de que dá provas para, em primeiro lugar, rever a sua decisão de abandonar a tela, e, em segundo, de definir o gesto específico a dirigir à mesma, dependeu, neste caso, da conversa conosco entabulada. Ao que acresce que, poucos momentos depois da conversa, o pintor dá efetivamente o seu trabalho por concluído, mas, registe-se, a partir

de o que a monitora lhe assegura ver na tela. A ambiguidade do sentido transportado na tela, bem como a pluralidade de percepções e interpretações a que dá azo, serão discutidas adiante.

Vemos, então, que a linguagem verbal joga cartas na atividade de Bonifácio. Mas tal admissão não pode vir sem que assinalemos as resistências que, mais uma vez, ela enfrenta para comunicar os assuntos que ocupam Bonifácio. O facto de a sua decisão de intervir na tela ter sido incitada pelo diálogo entretido, aí se inserindo como uma resposta direta ao que lhe dizíamos, não invalida que a linguagem verbal não se mostre, mais uma vez, impotente para restituir o gesto do pintor. Repare-se que no deslizamento que o pintor opera no diálogo quando regressa à tela. Durante as várias trocas verbais cada um de nós tentava fazer ver ao outro o que da sua parte via na tela, sendo esta uma referência estabilizada, porque presumivelmente terminada. Quando o pintor contacta a tela com a espátula tudo muda, uma vez que o referente da conversa se reabre, e, mais do que isso, se dinamiza. Afinal, a partir de esse instante é pelo gesto que Bonifácio comunica, o que não deixa de se plasmar na sua interrogação, fortemente indexical: “então e se eu fizer assim?”. O “assim” é sintomático de uma mutação no curso da ação, pois a partir daí já não nos encontramos verdadeiramente a conversar com Bonifácio, mas sim a conversar com a sua tela enquanto é realizada, jogo de linguagem enformado pela multiplicação de impressões colhidas da proliferação de ângulos de visão ensaiados sobre a tela. Comunicando connosco com gestos pictóricos, a palavra pouco mais pode do que apontar: “e assim?”.

Outro dos aspetos salientes deste episódio é o facto de a reflexividade pictórica partir de dados em permanente mudança. A cada gesto, a tela já não é o que era, como se observa na cena seguinte:

Enquanto me explica o seu quadro, Bonifácio fá-lo com a espátula em punho. Ela, a espátula, vai sendo deslocada ao longo da superfície da tela em função das suas explicações, servindo para apontar os detalhes que ele considera relevantes. Mas não só. Durante a explicação, a espátula serve também para acrescentar coisas à tela, para espalhar um pouco mais de tinta, para demarcar mais nitidamente uma região, etc. À medida que vai explicando, Bonifácio vai, portanto, pintando em função dessa mesma explicação, tal como à medida que vai pintando, vai integrando as modificações operadas na tela nas suas explicações verbais. (Diário de Campo, CASP, 23/set./2020).

Esta situação é emblemática de quanto temos vindo a argumentar. Desde logo, e à cabeça, da continuidade entre a ação e o sentido, i. e., do gesto corporal e do seu sentido artístico, uma vez que aqui observamos um e outro praticamente se fundirem: Bonifácio

fala sobre a tela pintando-a, por um lado, e, por outro, pinta-a falando. Poder-se-ia contrapor que os gestos e as palavras são duas sequências da ação separadas, caso Bonifácio se encontrasse a falar de um outro assunto qualquer alheio à sua pintura. Ora, o caso não é esse. O pintor fala da sua pintura, e justamente da tela em que está a trabalhar, enquanto pinta, e vice-versa. Até porque é notório que os gestos prolongam os seus enunciados, tal como, inversa, mas simetricamente, o seu discurso acomoda as mais recentes alterações impostas à tela. Este caso é emblemático da ideia de que a reflexividade não é uma instância externa à ação criativa, mas uma sua dimensão inerente cuja incidência e grau varia de momento para momento. Com efeito, observamos Bonifácio oscilar com uma naturalidade espantosa entre o gesto e a palavra.

Ressalve-se, porém, que o discurso do pintor intenta conferir sentido à tela, nada dizendo acerca das razões, motivos ou natureza dos seus gestos, em face dos quais já vimos a linguagem verbal esbarrar. Cumpre-nos, por isso, dirigir agora a atenção para os modos através dos quais os artistas interpretam as obras, ou, noutras palavras, como elas adquirem sentido na coordenação do curso da ação. O mesmo é dizer que o nosso foco se desloca das dúvidas e ansiedades sentidas, comunicadas e resolvidas pelos pintores durante a ação criativa para as telas já terminadas e em torno das quais os artistas, mas não apenas eles, se dedicam à sua perceção, leitura e interpretação.

Foi, de resto, a própria empírea que nos revelou a importância de passar em revista, já não a tela em branco, já não a tela lacunar, ainda em andamento, mas também a tela terminada, uma vez que Bonifácio sempre se mostrou ao longo de toda a pesquisa detentor de uma vontade irreprimível de significar as suas telas, de expor as suas interpretações das mesmas, e ainda de as colocar em diálogo com as dos outros.

Bonifácio chama-me a mim e às monitoras para falar sobre a sua tela aparentemente recém-concluída. Quando chama uma das monitoras, com quem, devido a comentários que durante o dia ele me havia confiado, não estava nos melhores termos, diz-lhe que é melhor vir ver agora porque, caso contrário, sem o ouvir explicar, não irá perceber tão bem o seu trabalho. (Diário de Campo, CASP, 16/set./2020).

Este é apenas um de numerosíssimos exemplos. Bonifácio dá por terminada a sua tela e manifesta o desejo de falar com alguém sobre o seu trabalho. Da nossa parte, dado os nossos objetivos de pesquisa, o pintor recebeu invariavelmente um acolhimento afável das suas pretensões. Sempre nos disponibilizámos para o escutar, vendo na sua procura, para além de uma oportunidade para enriquecer os registos do Diário de Campo, também

um dever de respeito pelo pintor que cumpria ser satisfeito. Já do lado das monitoras, por melhor que fosse a sua boa-vontade, nem sempre foi possível atender à solicitação do pintor devido às tarefas que sobre si impendiam. Neste caso, Bonifácio já trazia para a sessão um desentendimento (que não nos esclareceu) com a monitora. Ao chamá-la para lhe expor e comentar a sua tela, a monitora manifesta indisponibilidade, agravando o desagrado do pintor. Ao longo do tempo, pudemos aferir que o momento imediatamente posterior à conclusão da tela assume para si uma importância especial, gostando de se alongar em conversas em torno das suas telas. O que se comprova pela atitude por si tomada face ao desatendimento da monitora: percebendo que as suas intenções saíam goradas, coloca a monitora numa posição de dependência face a si, na medida em que somente auxiliada da sua explicação verbal poderia perceber bem a sua tela. A este título, note-se que chegámos a assistir a sessões⁵¹⁹ em que Bonifácio se dedica quase exclusivamente à conversação sobre as suas telas, dedicando-se a descodificá-las para terceiros.

Esta *vontade de sentido*, designemos-lhe assim, distancia o engajamento criativo do regime de familiaridade. É verdade que também neste as palavras se mostram pouco aptas para realizar a comunicação indispensável à coordenação do curso da ação, uma vez que este assenta em marcadores personalizados e singulares dificilmente generalizáveis. Acontece que no engajamento em familiaridade, pelo menos na sua faceta de “olhos fechados”, a ação tende para o hábito pré-reflexivo, proporcionado pela habitação de um espaço proximal, dispensando o uso da linguagem verbal. Esta, pelo contrário, somente se faz necessária quando a rotina se mostra ineficaz ou interrompida. Ora, no caso do engajamento criativo, pese embora os formatos de cognição desdobrem uma reflexividade rente aos materiais e objetos, às suas propriedades estéticas, acontece o oposto, verificando-se uma vontade ativa de produzir sentido, mesmo na sua faceta de “olhos fechados”. As obras convidam ao pensamento, por vezes por demais exigente e tortuoso, em prejuízo da facilidade e do conforto. Não raras vezes, aliás, é até desejável que assim seja, sendo a obra entendida como devendo transportar o recetor, mas também o artista, para fora da sua zona de conforto.

Cabe-nos, pois, interrogar os modos através dos quais os artistas produzem situacionalmente sentido a respeito das suas próprias telas após as terem decretado terminadas. O que nos conduzirá ao questionamento dos formatos informativos e

⁵¹⁹ Diário de Campo, CASP, 14/out./2020.

cognitivos por via dos quais os pintores percebem e interpretam as suas telas, deixando-se então afetar sensorial e corporalmente pelas mesmas. Note-se que a cogitação procedente também se aplica, em traços gerais, às receções intermédias que vimos os pintores realizarem ao longo da sua atividade. Incidimos seguidamente no modo de os artistas perceberem e interpretarem as telas, para o que identificamos e descrevemos em que é que os pintores se baseiam quando interrompem o seu gesto para avaliar o curso da obra e, eventualmente, revê-lo e alterá-lo. A esse título, repare-se que Bonifácio tantas vezes dá o dito pelo não dito: anunciando ter terminado o seu trabalho, lança-se à sua interpretação e, só então e a partir desta, se decide a desmentir-se e a regressar à tela. O mesmo é dizer que há momentos em que ainda não é certo se a tela está ou não finalizada, pelo que os modos de produzir sentido a seu respeito no decurso da atividade se assemelham aos modos como ele é produzido após o término daquela. Simplesmente, onde há pouco enfatizámos o sentido sendo produzido e comunicado para efeitos de prosseguimento da pintura, por ora debruçamo-nos no sentido produzido, não para dar continuidade à atividade, mas para significar o trabalho realizado, na convicção de ser este um ângulo de análise privilegiado para meditar acerca da ligação que une os pintores às suas obras.

Os dois pintores aqui mais fortemente seguidos, Leopoldo e Bonifácio, envolvem-se com as suas telas já concluídas de maneira consideravelmente diferente, pelo que optamos por incidir sobre um de cada vez. Começamos com Leopoldo, pintor que, verdade seja dita, pouco interesse revela na interpretação das suas telas após a sua finalização. A pintura é para si, como já sinalizámos, essencialmente uma questão de “conjugação de cores”, pelo que a sua perceção das telas pouco descola da distribuição cromática literalmente plasmada na superfície das mesmas. Leopoldo, mais do que não ser capaz, não intenta, em nenhum momento, extrair algum sentido das telas para além da própria composição das cores. No seu caso, as cores não atrelam qualquer simbologia, pelo que são encaradas unicamente pela pigmentação que as define e pelo efeito que a sua combinação desperta. Noutros termos, a perceção da tela assenta no jogo de vizinhanças, contiguidades e contrastes estabelecido pela distribuição das cores. Dabul (2008) dedicou-se ao estudo da produção discursiva de visitantes de museus de pintura em torno das obras que iam mirando, identificando três modos de sobre elas produzir sentido verbalmente: (i) o *comentário*, que, não tendo necessariamente que ser dirigido às telas concretas, mantém uma latitude significativa, (ii) a *interpretação*, segundo a qual se parte da tela para lhe elaborar o sentido, e (iii) a *avaliação*, que consiste na emissão de

um juízo de valor. Ora, se em Leopoldo, como vimos, a avaliação está presente, o que é facto é que constatamos que a interpretação, no sentido de Dabul, não tem lugar.

Retome-se o seguinte episódio, já citado, mas aqui completado:

A monitora, passando junto de Leopoldo, e tendo este já praticamente terminado o seu trabalho, pergunta-lhe «de que modo o seu trabalho tem a ver com a Covid-19?» [durante a pandemia a instituição tem promovido a realização de trabalhos tendo a mesma por mote, mesmo que indiretamente]. Responde-lhe Leopoldo que «não pint[ou] com nenhum intuito». A partir daí, a monitora começa a interpretar a tela em função da pandemia (...). Leopoldo, ouvindo atentamente, concorda com a interpretação e diz que «não tinha pensado nisso». De facto, nem antes nem depois da explicitação da monitora o Leopoldo adiantou qualquer tipo de explicação, interpretação, sequer comentário do conteúdo da tela, muito menos ligando-o à Covid-19. (Diário de Campo, 22/mai./2020).

O leitor estará certamente recordado desta cena, quando mais não seja pelos contornos caricatos que apresenta. Leopoldo, assim que começa a pintar, deixa para trás o desafio que lhe foi lançado de se inspirar na pandemia. Seja qual for o motivo de tal esquecimento, estamos em crer que não foi um ato voluntário, ou, pelo menos, deliberado, tendo-o atrás atribuído, não apenas à doença de que o pintor padece, mas à natureza do próprio engajamento criativo. Mas centremo-nos no seguimento da cena, até aqui inédito. Confrontado pela monitora, Leopoldo não tem nenhuma justificação a apresentar: “não pintou com nenhum intuito”, e é tudo. A monitora, com vista a estimular o raciocínio do pintor em função dos objetivos da sessão (a sensibilização para a pandemia), esboça uma interpretação que conecte a tela abstrata e o vírus contagioso, lançando-lhe o repto. Mas Leopoldo, pese embora escutando com atenção e concordando com a leitura da monitora, não dá mostras de desejar enveredar por aí, limitando-se a dizer que “não tinha pensado nisso”. Ou seja, ele não apenas reforça a ausência de intuito como se recusa a adentrar no domínio da interpretação, anuindo, sim, mas sem dar seguimento ao exercício reflexivo. O subtexto da resposta de Leopoldo, até pela displicência e desinteresse com que a pronunciou, pode ser traduzido por um “pode ser essa a interpretação, não importa”. Ele aceita a leitura da monitora para se escusar à apresentação de justificações ou motivações, uma vez que, na verdade, está pouco interessado em conferir inteligibilidade e coerência à tela para além da composição cromática. Visto que para si as telas valem pelo jogo de cores que apresentam, ele é alheio, até imune, às várias leituras efetuadas.

A relação de Leopoldo com as suas telas atém-se, portanto, ao que é mostrado na superfície da tela. A tela, aos seus olhos, é tanto mais “fixe” e “bonita” (palavra por si tantas vezes utilizada) quanto mais orgânica, natural, for a composição das cores que

preenchem a totalidade da tela sob a forma de “riscos”. O índice de satisfação face à tela releva da afetação emocional e quase-imediata desencadeada por uma percepção eminentemente ocular e retiniana. A tela é bonita, ou então “não fica ao seu gosto”, em função do prazer estético que proporciona ao olhar. Esta postura avessa à interpretação das suas telas torna, como se calculará, a linguagem verbal, não apenas dispensável, como também inoperante.

Leopoldo pergunta à monitora se acha que o quadro está a ficar bem, ao que esta lhe responde que sim, que “está a ficar ótimo”. E pergunta-lhe ainda se já sabe o título que vai atribuir à tela. Leopoldo responde prontamente: “Pescador”, mas para logo corrigir: “ou então «Homem do mar”. Passado pouco tempo, vou até junto dele e pergunto-lhe: “então tem aí um homem do mar?”. A resposta: “é o homem do mar”, sem dizer mais nada, como se fosse evidente. Mais um tempo volvido, passo novamente junto de Leopoldo, e profiro: “ainda me há de dizer por que se lembrou de chamar ao quadro «Homem do mar»...”. A sua reação é interessante: “dizer...?”, e completa, “porque está ligado aos pescadores, que arriscam a vida para nos alimentar”. (Diário de Campo, CASP, 5/mai./2021).

Leopoldo é questionado quanto ao título que pretende atribuir à sua tela. A resposta é pronta: “Pescador”, “ou então Homem do Mar”. A processo de decisão subjacente ao intitlamento das telas é enigmático em Leopoldo, uma vez que ele “não pinta com nenhuma intenção” nem opera qualquer interpretação. De onde lhe surgirão as ideias para nomear verbalmente – pois os títulos, regra geral, compõem-se de palavras – os seus trabalhos? A resposta de Leopoldo intrigou-nos, desde logo, pela sua prontidão, uma vez que, não pausando para pensar, tudo levaria a crer que pintara a obra já com o título em mente. Por essa razão, tomámos a iniciativa de indagar junto do pintor a esse respeito, trazendo diretamente à colação o título escolhido: “então tem aí um homem do mar?”. A tela, abstrata, mostrava, como habitualmente, uma composição de cores sem qualquer motivo figurativo. E a nossa questão é recebida como se desprovida de sentido fosse, pois tudo parece indicar que para o pintor é evidente que é um, ou o, homem do mar. Face ao absurdo da questão, não desenvolve qualquer género de explicação, limitando-se a repetir o título. Este procedimento tautológico evidencia com particular clareza a impotência da linguagem verbal no que à produção de sentido das telas de Leopoldo concerne. O nome escolhido pelo pintor para intitular a tela não tem por referente qualquer conteúdo da tela: a linguagem verbal e a obra não se correspondem ou tocam, correndo em carris paralelos. Assim o comprova exhaustivamente a nossa aproximação seguinte ao pintor. Perplexos, insistimos junto de si, o que, deve registar-se, gerou no pintor um sentimento de dever de justificação. No entanto, a justificação

apresentada expressa precisamente essa dissonância do título e da tela, pois para o pintor o título escolhido – “Homem do Mar” – deve-se ao facto de os “pescadores arriscarem a vida para nos alimentar”. Nenhuma ligação à tela se vislumbra. Mais: nenhuma ligação à tela é sequer tentada. Assim sendo, se para Leopoldo o título escolhido é evidente não é por ser ele o único possível para a tela em causa, mas antes pela razão oposta, i. e., a de que foi este o título escolhido como poderia ter sido outro qualquer.

A linguagem verbal redundante sobre si mesma enquanto a tela segue o seu caminho. O que não significa, reiteramos o alerta, que a percepção da tela por parte de Leopoldo não constitua um exercício reflexivo que implica o discernimento cognitivo. Se assim não fosse, nenhuma avaliação seria possível, tampouco a intencionalidade exploratória que o vimos desdobrar durante a pintura. O pintor, deve ressaltar-se, fita as suas obras com esmero, cuidado e atenção. Sucedem que não opera nenhuma indução, tendendo a interpretação a identificar-se com o próprio ato perceptivo. Trata-se, porém, de uma percepção des-pragmatizada, que rompe com a percepção que investe os objetos em função da sua utilidade para fazer face aos problemas levantados durante o curso da ação, sejam eles da ordem do apego pessoal, da eficácia funcional ou do bem-comum. A tela é para si algo como um interpretante energético-emocional que apela, por conseguinte, a um entendimento afetivo-perceptivo. Justamente por isso é que, como vimos, o sentido das telas enfrenta acentuadas dificuldades, o mais das vezes insuperáveis, no que toca à sua acomodação ao discurso verbal, por consistir este num modo de pôr-em-comum, ou de comunicação, voltado para a generalização. A tela, para Leopoldo, está longe de ser verbalmente restaurável, comunicando diretamente pela superfície que a expõe e abre à percepção.

Já o caso de Bonifácio é radicalmente distinto, pois nele se observa um esforço explícito e ostensivo de interpretação, bem como de restauração e comunicação verbal do sentido das suas telas. Sem obstar às fundações sensório-perceptivas, afetivas e estéticas da produção de sentido votada às telas, uma vez que a interpretação encetada delas parte e nelas culmina, a verdade é que o pintor se envolve recorrentemente num jogo de decifração daquelas. Socorrendo-nos, novamente, da terminologia de Dabul (2008), o que está em causa na elaboração discursiva de Bonifácio em torno das suas obras é a “interpretação” e a “avaliação”. É comum ouvir o pintor utilizar o termo “explicação” para apelidar o ato de interpretação das suas obras. A expressão é sugestiva, mas imprecisa, tendo em conta a natureza do seu exercitamento reflexivo: sugestiva, pois, com efeito, o sentido das suas telas advém de um ato de decifração, ou descodificação, da sua

superfície; em todo o caso impreciso, uma vez que essa decifração não assenta na elaboração racional, tampouco em procedimentos justificativos ou no estabelecimento de nexos causais, sequer na construção de uma narrativa ou intriga. O ato interpretativo de Bonifácio, e a que constantemente convida os outros a participar por sua conta e risco, consiste, sobretudo, na obtenção de uma visão extraída do jogo estabelecido entre a percepção da superfície da tela e a imaginação. Estamos aqui na presença de formatos de informação e cognição que, quando comparados com os postos em prática por Leopoldo, desdobram uma reflexividade não tão rasante à tela. Noutras palavras, o suscitamento da imaginação, que, como veremos, não é um mero capricho do pintor, assentando no próprio substrato material da tela, permite que a reflexividade descole, sem se apartar, das propriedades estéticas e imediatas da tela. O sentido da tela, ou, nas palavras de Bonifácio, a sua “explicação”, consiste, pois, na construção de uma visão a partir da percepção da superfície da tela, conquanto alucinada pelo ato imaginativo.

E vai realizando a consulta, intitulado com lentidão, meditando sobre elas com critério, revisitando-as e justificando as suas leituras perante mim. A dada altura, encontra uma tela que não está intitulada. Sente dificuldade em encontrar a melhor denominação, pelo que a monitora lhe diz que se pode perfeitamente chamar “sem título”. Bonifácio aceita a sugestão. Encontra ainda outras telas não intituladas, mas para essas vai encontrando designação: “ilha perdida”, “soldado”, “placenta”, “artérias sanguíneas”. É curioso notar que a lógica de atribuição de títulos é figurativa, buscando restaurar figuras abstratamente representadas. (Diário de Campo, CASP, 4/ago./2020).

Lembramo-nos da sessão em que, convidado a assinar e intitular as suas telas em falta, Bonifácio exclamara “não ter noção de ter tantos quadros”. Este trecho dá sequência a esse momento. Antes de mais, é curioso notar que o pintor chega a declarar finalizadas telas sem que as assine nem intitule. Consequentemente, dá conta de inúmeras telas por designar, tarefa cuja realização passa por um exame escrupuloso da superfície das telas, até porque, como já referimos, é comum o pintor não se recordar das figuras ali inscritas. Tudo nos leva a crer que Bonifácio não apenas deu aqueles trabalhos por finalizados sem que tivesse escrito no avesso da tela o título, como também que não pensou sequer no título a atribuir-lhes. Assim sendo, pega nas telas uma a uma, coloca-as em cima de uma mesa e passa sobre elas o olhar demoradamente. Além disso, manuseia a tela com as mãos, aplicando os procedimentos já mencionados, bem visíveis no excerto seguinte:

Logo de começo, a monitora pede aos vários participantes da sessão para assinarem as telas já concluídas, que se vão acumulando na sala. Bonifácio pega numa sua tela antiga e olha demoradamente para ela, girando-a, colocando-a em várias posições distintas, com um olhar investigador,

parecendo, em certos momentos, surpreendido com o que vê, descobrindo motivos até então ignorados. (Diário de Campo, CASP, 3/jul./2020).

O pintor pega na tela, coloca-a à altura do seu olhar, gira-a para a contemplar nas suas várias direções possíveis, aproxima-a e afasta-a, desvia-a para um lado e para o outro. Bonifácio desenvolve uma autêntica e minuciosa investigação, fazendo-se perante ela suscetível de receber os seus efeitos. Movido pela curiosidade, acaba por se surpreender a si próprio ao descobrir elementos até então por si desconhecidos. Mas em que é que consiste este exame tão detalhada e duradouramente efetuado? Ora, o termo da investigação, momento em que o pintor anuncia o título da tela escrutinada, oferece uma pista valiosa: os seus títulos remetem para figuras precisas. Sendo a tela abstrata, os títulos são fundamentalmente figurativos. Nem sempre, é justo reconhecê-lo, assim é, já que o pintor tem telas cuja palavra que as intitula não tem um referente concreto, tais como “Trauma” ou “Amor frustrado”. Acontece que, mesmo nesses casos, o processo de investigação em que se envolve não varia de uns trabalhos para os outros. Sabemo-lo porque presenciámos tais processos, mas também porque Bonifácio gosta de ir comunicando os desenvolvimentos da pesquisa que vai efetuando. Ora, qual é o seu procedimento matricial? Observando a tela, o pintor dedica-se a identificar vestígios, como tal inevitavelmente parcelares, de figuras concretas – uma “ilha perdida”, um “soldado”, uma “placenta” –, completando-as com a imaginação. Noutros termos, Bonifácio percorre com minúcia a tela com o olhar em busca de fragmentos que, seja pelas cores, seja pela rugosidade, seja pela posição relativa face a outros fragmentos, invoquem a imagem de uma figura. Dos vestígios descobertos até à figura exige-se, pois, um salto de imaginação, até porque, podemos afiançá-lo, nem sempre, ou raramente, a figura é o corolário óbvio dos fragmentos identificados. Acresce que, por um lado, em cada tela podem coexistir várias figuras, e, por outro, os mesmos vestígios podem dar azo à imaginação de figuras distintas.

Bonifácio intitula telas suas ainda por assinar. “O lince”, “O mundo”, “Amor frustrado” são alguns dos títulos cunhados. E explica-os: o lince é uma figura que emerge de vestígios de tinta deixados na tela, figura fragmentária cujos elementos parciais se escondem atrás das várias camadas de tinta, surgindo apenas aqui e ali. O mundo remete para uma espécie de imagem de satélite do planeta, vagamente evocado na tela. O amor frustrado, diz-me, é um sentimento que experimentou, mas sobre isso prefere não se alongar: “está tudo ali [na tela]”. (Diário de Campo, CASP, 3/jul./2020).

As linhas condutoras do exame a que o pintor submete a tela são evidentes: com o ato imaginativo visa completar aquilo que a percepção evoca. O sentido da tela advém do jogo de remissões mútuas entre a materialidade da tinta deposta na superfície da tela e o ato de a partir dela imaginar figuras. Noutras palavras, provavelmente mais rigorosas, *o ato imaginativo imprime um cunho evocativo à percepção da tela*. O exame desenvolve-se, portanto, em duas fases articuladas entre si: em primeiro lugar, há que detetar os vestígios relevantes, para o que cumpre percorrer a tela com um olhar atento, em segundo lugar, há que ligar esses vestígios entre si. Em rigor, os vestígios só o são se e quando já identificados como fragmentos parcelares de uma figura. E há dois modos de converter um elemento da tela num vestígio, i. e., de identificar a relevância de um elemento pictórico: ou a bem que esse elemento, seja pela sua forma, seja pela sua cor, seja pela sua consistência, evoca em si mesmo uma figura, i. e., remete imediatamente para uma parte específica da figura, ou então ele somente a evoca quando já ligado a outros elementos. Destarte, entre uma e outra fase é necessário variar a perspectiva, a distância e a direção do olhar sobre a tela, uma vez que é crucial alternar entre um olhar fino ao detalhe e um outro panorâmico que os reúna.

Percebemos que se trata de uma investigação tateante e experimental, já que elementos potencialmente convertíveis em vestígios nem sempre o logram almejar. Entre a percepção de um certo indício pictórico e a percepção da figura o sucesso não é garantido, pelo que a produção de sentido se vê, por vezes, malograda. Vemo-lo, pior exemplo, no caso da tela para a qual Bonifácio não encontra um título apropriado. O operador responsável pela transição entre os elementos pictóricos e as figuras descobertas é a imaginação, a qual, por isso mesmo, não deixa de estar ancorada na materialidade da tela para, contudo, alucinar. Noutras palavras, se as figuras são, no fundo, a alucinação da materialidade e do cromatismo das tintas, estes não deixam de constituir a prova dos nove que o ato imaginativo tem de superar, conferindo às figuras credibilidade. O ato imaginativo não é, pois, nem do estrito foro das ideias mentais nem tampouco ilimitada, já que, como se constata, ele não apenas se ancora na tela como também por esta é limitada.

A frase pronunciada por Bonifácio a respeito da tela “Amor Frustrado” é sintomática do imperativo de a imaginação remeter ao substrato material da tela, uma vez que nos indica que aquilo que nos vai dizendo no âmbito da sua examinação “está tudo na tela”. O pintor escusa-se a falar sobre esta tela em particular, limitando-a a referir que se prende com um sentimento que experimentou, alegando que “está tudo ali” diante dos

nossos olhos. E a prosa, por si tão vasta e prazerosamente desenvolvida, é dispensável, visto que é na tela que o sentido se encerra.

Justificando o título da sua tela acabada de realizar – “Causa em evolução” –, Bonifácio acompanha o seu discurso com uma ginástica específica em que abana o tronco em jeito de pêndulo e movimenta os braços e as mãos como se estivesse a agarrar pequenos objetos que lhe estivessem a surgir à frente. (Diário de Campo, CASP, 23/set./2020).

A comunicação da tela vai de si, dispensando a linguagem verbal, mas Bonifácio não. O seu desejo de “explicar” sobrepõe-se e o desafio que enfrenta na tentativa de transmitir o sentido da tela “Causa em Evolução” não é dos menores. Durante o discurso através do qual pretendia restituir-nos o sentido da tela, e certamente apercebendo-se da insuficiência das palavras, o pintor adota uma ginástica complexa com o intuito de ver facilitada a sua missão. Perguntar-se-á: se o sentido das suas telas, mesmo daquelas que têm um título mais abstrato, como é o caso, passa pela descoberta de figuras concretas, qual é, então, a dificuldade de nomeá-las verbalmente? Para responder, há que, em primeiro lugar, ter em consideração que figuras diferentes podem, como frequentemente acontece, coexistir numa mesma tela e até mesmo misturar-se, partilhando os mesmos vestígios pictóricos. Mas mais importante, e em segundo lugar, as figuras podem ser animadas. Ou seja, elas são mais do que uma simples imagem estática e imóvel, comportando atributos animados induzidos das suas posições, posturas ou contornos. A ambiguidade inscreve-se, portanto, não apenas na descoberta das figuras, como também na sua descrição, a qual nem sempre é alcançável por via discursiva.

Se, com efeito, Bonifácio tem razão quando afirma que “está tudo na tela”, esta não deixa, todavia, de se revelar ambígua. O seguinte excerto, porque extremo, é paradigmático disso mesmo:

Quando me fala sobre a sua tela, Bonifácio diz a respeito de umas certas manchas que ele colocou em torno da tela, junto às suas margens, que elas «nada significam». Após poucos minutos, e com o desenrolar da explicação, já me diz que aquelas manchas são «embriões humanos». (Diário de Campo, CASP, 3/jul./2020).

Em diálogo sobre uma sua tela, questionamos Bonifácio a respeito de umas manchas por si pintadas junto às quatro extremidades da tela. Até ali o pintor não se tinha referido a elas, o que nos intrigou, visto tratar-se de marcas pintadas com regularidade e num perímetro bem demarcado, o rebordo da superfície da tela. A resposta do pintor é

surpreendente, uma vez que raras foram as ocasiões em que se revelou incapaz de alucinar as suas telas, atividade em que é inquestionavelmente mestre. Desta feita, diz-nos que “não significam nada”, mesmo que, após alguns minutos e na continuação da mesma conversa, revirta a sua posição, garantindo que as manchas são “embriões humanos”. O pintor não apenas diz algo e o seu contrário como, mais importante ainda, se sente autorizado, e aparentemente confortável, a dizê-lo, não obstante desafiar as leis da coerência. E este volte-face inesperado deve ser considerado menos como um lapso interpretativo do pintor do que, tomado na sua positividade própria, um dado heurísticamente rico acerca da produção de sentido em torno das telas.

Nesse sentido, guardamos desta cena três ilações. Em primeiro lugar, registamos que a modificação da leitura elaborada pelo pintor mostra que *o sentido da tela é reversível, flexível e maleável*. A tela, no seu estado já terminado, afigura-se um objeto dotado de uma *plasticidade* ímpar. Em segundo lugar, notamos que pese embora Bonifácio nos tenha dito que o sentido da tela “está todo na tela”, a verdade é que a sua interpretação se foi enformando à medida que conversava e ouvia os nossos contributos, pelo que, verificamos, *a cognição é, não apenas distribuída nos elementos da tela, como também em terceiros*. O que não significa, ressalve-se, que “não esteja tudo ali”, mas apenas que o sentido que ali estava emergiu no seio de *uma reflexividade partilhada*. Em terceiro lugar, constatamos que *nem tudo na pintura tem de significar*. As telas detêm um fundo de *não-sentido*, uma liberdade face ao significado, o qual garante justamente a pluralidade, reversibilidade e flexibilidade das interpretações elaboradas. E o caso de Leopoldo ressoa-nos: a tela é, antes de tudo mais, o que é, mostrando no lugar de demonstrar, portando em si o seu sentido, o qual não tem necessariamente de significar. E, a esse respeito, já vimos Bonifácio em apuros para achar o título de uma das suas telas, a qual se mostrou capaz de resistir ao seu próprio autor. Na linha do nosso raciocínio, não deixa de ser curioso notar que, após a monitora aventar essa possibilidade, o pintor se tenha decidido pelo título “Sem Título”.

Este fundo de não-sentido atrelado às propriedades estéticas e materiais das telas converte as interpretações em achados voláteis e frágeis. Justamente por isso é que Bonifácio se esquece com facilidade das suas figuras. O sentido das obras é sensível à passagem do tempo, podendo mudar, dentro de certos limites, a cada ato perceptivo:

Dobra-se sobre a tela [que estava em cima da mesa] a ponto de ficar com o nariz quase a tocar-lhe, e profere em voz aguda: “uhhhhh”. A monitora pergunta-lhe se ele ainda vai mexer na tela, ao que o pintor lhe responde

veementemente: “não! Nem para cima, nem para baixo, nem nada!”. Mostra-se com vontade de explicar a tela. O seu agrado com o resultado final é visível. Mas a monitora está com pressa, pois a hora de saída da sessão já foi ultrapassada e ela tem outros afazeres. Então, Bonifácio diz: “se não explicar agora, a explicação no futuro já não será a mesma”. (Diário de Campo, CASP, 18/nov./2020).

Se até a linguagem verbal, que, até certo ponto, põe em prática um dispositivo de significação formado pelo par significante-significado, é amiúde geradora de equívocos e incompreensões, não admira então que o sentido pictórico, cuja linguagem, se é que podemos utilizar esta expressão, se compõe de elementos indiscretos e qualitativos, comporte uma ambiguidade nem sempre superável. Para mais, como é o caso, tratando-se de pintura abstrata. Bonifácio reconhece-o explicitamente quando, não encontrando da parte da monitora disponibilidade para levar a cabo as “explicações” cuja comunicação tanto agrado lhe dão, lhe assegura que “se não explicar agora, a explicação no futuro já não será a mesma”. Parece-nos óbvio que o pintor, sedento de conversar sobre a sua obra, lança esta afirmação num tom de aviso e até de ameaça, adotando uma tática situacional segundo a qual a monitora se lhe subordina, uma vez que da sua explicação depende. Mas que assim seja, em nada invalida que, de facto, a explicação se altere se for adiada, como, aliás, tantas vezes assistimos acontecer com Bonifácio.

Esta ambiguidade fundamental que subjaz às obras pictóricas dá azo, como seria de prever, a uma miríade de interpretações, sejam elas mais ou menos convergentes.

Bonifácio dá a tela por terminada. Depois de me dizer o que via na tela, chama a monitora enquanto me sussurra para não partilhar com ela nada de o que ele me disse sobre a tela. Chegada junto a nós a monitora, Bonifácio lança-lhe a questão: “o que é que vê aqui, doutora?”. A monitora interpreta a tela de maneira completamente diferente da de Bonifácio. Mas, sem deixar cair a sua interpretação, que comunica prontamente à monitora, concorda com a interpretação desta, dizendo que “também consegue ver o que ela vê”. (Diário de Campo, CASP, 21/abr./2021).

Já observámos inúmeras vezes Bonifácio socorrer-se das interpretações de terceiros, e até incentivá-las ativamente, como aqui sucede. Vimos ainda que essas leituras recolhidas pelo pintor constituem um apoio cognitivo que o conduz inclusivamente a alterar o rumo da sua ação e a rever as suas decisões quanto ao término das telas. Neste episódio registado, como em outros já apresentados, a monitora, alinhando, como sempre faz, no método percetivo-imaginativo de Bonifácio, vê figuras radicalmente diferentes das que o pintor vê. Ora, o que por ora é interessante verificar é que o campo hermenêutico instaurado pela tela acomoda esta divergência de um modo

peculiar, uma vez que, longe de forçar o pintor a ter de optar entre impor a sua leitura ou deixá-la cair, possibilita que ambas coexistam positivamente. Mesmo dando a ver figuras diferentes, alguns dos fragmentos delas constantes coincidiam em ambas as interpretações, mas nem assim as leituras se anulam mutuamente. Mais, até: Bonifácio afirma que, tendo a monitora descoberto aquelas figuras, também ele as consegue ver.

No centro das pinturas de Bonifácio reside um enigma que cumpre decifrar, justamente o da reconstituição de figuras perdidas e fragmentadas através da sobreposição das tintas e da distribuição das cores. Mas como já nos pudemos ir apercebendo, as figuras vão surgindo no decorrer da ação criativa, e mesmo esta terminada, elas não cessam de aparecer, e sempre renovadas. Algumas delas, aliás, desconhecidas por Bonifácio.

Aí Bonifácio dá-me uma indicação interessante, constatando eu que muitas das suas telas têm leituras diferentes consoante se rode a tela: diz-me Bonifácio que não pensa nem antes nem durante a pintura na possibilidade de a tela poder ser lida tanto na horizontal como na vertical, mas apenas nos retoques finais. (Diário de Campo, CASP, 29/mai./2020).

O pintor confia-nos algumas das características que identifica no seu processo criativo. Uma delas, já o sabemos, é a de girar a tela para indagar acerca das várias interpretações possíveis. Mas ficamos agora a saber algo mais: Bonifácio apenas já perto do final é que executa este procedimento, o que implica que é perfeitamente possível, como aliás aconteceu algumas vezes, pintar a tela numa certa direção e acabar por expô-la numa outra. Isto significa que as figuras tão almejadas pelo pintor emergem imprevistamente, não sendo deliberadamente pintadas. Se após terminada a obra o pintor descobrir novas figuras com a tela numa direção diferente, não mostra pejo algum em retificar a sua decisão. Bonifácio, como é bom de ver, está então sempre atreito a ser surpreendido pelas figuras que, pese embora por si pintadas, lhe são ignotas.

Retomemos o trecho em que o pintor se encontrava a examinar cuidadosamente uma das suas telas, investigação no termo da qual se vê surpreendido pelos seus novos achados. Depois de se esmerar numa observação meticulosa e diligente durante alguns minutos, os traços do espanto, numa fração de segundo, vêm substituir no seu rosto os da concentração. À tensão investigativa, segue-se o alívio inerente ao desfechar bem-sucedido do exame que prosseguia, ao olhar inquiridor e curioso logo se segue a admiração. No entanto, como mostrámos noutra lugar (Resende & Carvalho, 2020), findo o zelo cognitivo e a vigília desperta, o pintor não entra em descompressão ou relaxamento, compreensíveis dada a consumação da sua missão: Bonifácio não se desliga da tela

quando a decifra, tampouco se dispersa ou distrai, antes manifestando no rosto um maravilhamento arrebatado. *A qualidade da interpretação da tela, o seu grau de adequabilidade, é, portanto, aferido afetiva e emocionalmente, índice de satisfação estética que reconduz a produção de sentido pictórico ao prazer.* Os formatos cognitivos por meio dos quais se produz sentido no engajamento criativo pictórico, mais do que incidirem sobre as propriedades estéticas, fundam-se nelas e acomodam-nas no próprio âmago do exercício da reflexividade. Descobrir uma figura numa tela de Bonifácio exige um esforço investigativo, mas o seu sucesso é, não só fundado, como também aferido pela disponibilização hedonista e estética, i. e., pela fruição sensorial.

A tela, quando já terminada, revela-se um objeto peculiar, uma vez conferidos os seus efeitos incertos, imprevisíveis, reversíveis e inesgotáveis. Por este motivo, sugerimos noutra sede (Resende & Carvalho, 2023) que a tela ganharia em ser conceptualizada como um evento irrepetível, subdeterminado e aberto, posição que mantemos e pretendemos aqui ter robustecido. Etimologicamente, *ob-jectus* é aquilo que jaz a uma distância média, aquilo justamente que é *posto diante*. Nesse sentido, um objeto distingue-se de uma mera coisa por implicar um relacionamento intencional, seja ele de que natureza for. O que em nada invalida que não seja também um objeto: mercadoria vendável, suporte para usos táticos situacionais, instrumento de crítica, prova de autonomia, etc. Simplesmente afirmamos que durante o engajamento criativo a compreensão das telas tende a resultar enriquecida se considerada como um evento. O entrave na adoção do termo “objeto” prende-se com esse distanciamento médio, que, é nossa convicção, enviesa a análise da tela, já que apenas contempla parte do seu poder de afetar, privilegiando as visadas cognitivas ou os usos práticos em detrimento da sua fruição estética. E a tela, na sua qualidade de obra de arte, não se cinge à sua função de suporte da obra, uma vez que a obra é ela mesma, conquanto já pintada, pelo que devemos reconhecer a sua carga hermenêutica própria.

Em suma, depois de aferirmos a gênese das capacidades pictóricas, mormente do gesto, a partir do envolvimento corporal dos pintores com os seus materiais, segundo o qual mantêm dependências com o entorno, agindo através do meio ambiente, mas também sobre ele, voltámos a atenção para as capacidades reflexivas associadas à sua ação criativa. Exercitadas no seio de formatos informativos e cognitivos imanentes à coordenação do curso da ação, os pintores produzem sentido acerca da sua atividade e das obras que dela resultam, alternando momentos reflexivos de elaboração de vias alternativas da ação, bem como de controlo e antecipação, na medida do possível, dos

efeitos de cada passo por si dado, com momentos de passibilidade estética e afetiva, uns e outros entrelaçados. Neste quadro, conseguimos apurar que o engajamento criativo pictórico se caracteriza por um envolvimento na ação eminentemente estético e sensório-perceptivo, onde o gesto de pintar é conduzido pelo cromatismo e textura das tintas, pelos utensílios manejados e pela tela. Correspondentemente, as habilidades reflexivas pictóricas revelaram-se, também elas, vincadamente afetivas e qualitativas, imbricando em si momentos cognitivos e outros hedônicos, e fazendo do ato de pintar, mas também do encontro com uma obra, uma experiência simultaneamente interpretativa e frutiva.

A subjetivação dos artistas por via do engajamento criativo começa, pois, a adquirir contornos, uma vez que fomos desvelando os modos através dos quais as suas capacidades se formam e agenciam na coordenação do curso da ação criativa. Acresce ainda que as capacidades reflexivas detetadas, abrindo para a conceção e deliberação de vias alternativas da ação, remetem para a dimensão virtual da subjetividade, a qual vimos ser essencial no processo de subjetivação. Com efeito, sendo o gesto pictórico reflexivamente exercitado, segue-se, como corolário, que se os pintores o podem realizar, também podem, há que notar, não o levar a cabo. Não se trata, sublinhamos, de um não-poder pintar, mas de um poder-não pintar fundado na relação reflexiva que os pintores mantêm com a sua ação criativa. Se, porventura, a capacidade se esgotasse na sua conversão em ação, ou seja, se ela não acarretasse a potencialidade de não passar à ação, então seria uma simples resposta a um estímulo ambiental, tornando impossível a emergência de sentido, logo, da irrupção da dúvida e subsequente revisão da ação.

As modalidades de subjetivação, vamo-nos apercebendo, arraigam-se às capacidades práticas e reflexivas agenciadas durante a coordenação do curso da ação situada, pelo que a constituição da subjetividade do artista não deverá ser confundida, sequer reduzida, com a produção narrativa e simbólica da identidade, antes se formando na e pela ação, *locus* onde justamente mantêm relações corpóreas e reflexivas com o meio ambiente, com os outros e consigo mesmo. Para tal, como escrevemos, é necessário que o meio ambiente esteja devidamente equipado, i. e., que detenha apoios práticos para a criação, tarefa que está longe de se reduzir à preparação funcional da sala por parte da instituição. É, sobretudo, pelo gesto agenciador dos materiais que a sala se espacializa, dotando-se de pregas sensório-perceptivas, mas também que a duração da sessão se temporaliza, adquirindo um direcionamento rítmico com vista à consumação da obra. Tal como é necessário, como temos vindo a verificar, que o trabalho institucional, veiculado na pessoa dos responsáveis pela dinamização das atividades artísticas junto dos artistas,

garanta as condições imprescindíveis ao desdobramento do engajamento criativo, tendo, para tal, que ajustar e reajustar com tato o curso da sua ação, compondo, para desempenhar devidamente as funções para as quais está mandatado e dar resposta às necessidades com que se depara, princípios de ordenação e coordenação heterógenos. Adicionalmente, há que não olvidar que são os próprios artistas que no curso da sua ação criativa navegam entre os vários regimes de engajamento, estabelecendo, portanto, uma relação consigo mesmo que consubstancia uma subjetivação compósita e plural, a qual carece de uma coordenação situada.

Veremos no próximo subcapítulo que à génese prática das capacidades e ao seu exercício reflexivo se acrescenta um vínculo de responsabilidade que une os artistas à sua ação e obras, i. e., os artistas e o exercício das suas capacidades, convidando-nos, por conseguinte, a completar a continuidade entre o sensível e o sentido com a dimensão moral da atividade artística. A pedra angular dessa análise passará pelo escrutínio da carga expressiva carregada no engajamento criativo. Para já, porém, seguimos com a análise da atividade da dança em termos análogos aos aplicados à pintura.

4.4.2.2 Dançar na prisão: o corpo a pensar

4.4.2.2.1 A qualidade do movimento e o ritmo: a consciência corporal

Propomos, por ora, fazer o mesmo exercício analítico, mas desta feita relativamente à atividade da dança. Nesta subsecção, *debruçamo-nos sobre as dependências práticas que os bailarinos mantêm com o seu entorno durante a coordenação do curso da sua ação criativa*, questionando-nos acerca da sua natureza e das capacidades que aí encontram um meio fértil à sua formação e exercício. Na subsecção seguinte, deslocamos a análise para os *formatos de informação e cognição* emergentes da atividade da dança, questionando a natureza das *capacidades reflexivas* que aí são postas em prática pelos bailarinos. Veremos que, não obstante certas nuances inerentes às inelutáveis diferenças entre as modalidades artísticas da dança e da pintura, elas configuram dois ramos de um mesmo engajamento criativo artístico, no seio do qual a coordenação do curso da ação se apoia em suportes práticos e cognitivos de pendor estético, dando lugar a modos de agir eminentemente afetivos, sensoriais e rítmicos, bem como a *formas de reflexividade de cariz qualitativo e cinético*, uns e outras que, conjuntamente, formam o humos da criação artística na dança.

Teoricamente, a dança, contrariamente à pintura, dispensa o uso de materiais, no sentido estrito do termo, uma vez que lhe basta um *corpo que dure no espaço*. O que

significa que, dispensando, é certo, a convocação de objetos para a sua realização, lhe é, contudo, imprescindível a *materialidade*: a do corpo, desde logo, mas também, e não menos importante, a da dureza do chão. Em todo o caso, foram pontualmente utilizados objetos para a realização de certos exercícios durante as sessões dinamizadas no EPL, alguns dos quais inclusivamente vieram a integrar a peça coreográfica. Rastreamos, portanto, em primeiro lugar, o envolvimento corporal dos bailarinos com o espaço e com esses mesmos objetos. No caso da pintura, apurámos que é o gesto dos pintores o operador central do seu envolvimento corporal com os materiais, ligando o corpo à tela por via das cores e dos utensílios, e assim mantendo as dependências de natureza estética necessárias ao desdobramento da sua ação criativa. Ora, no caso da dança os dados empíricos apontam para uma realidade diferente, a qual, sem embargo descrevermos de seguida, clarificamos à partida: o operador primacial do envolvimento corporal dos bailarinos na dança é o movimento que liga o corpo ao seu próprio corpo, ou seja, *é a consciência corporal da sensação interna dos movimentos realizados que é a pedra de toque da coordenação do curso da sua ação*, somente aí capacitando os bailarinos para o engajamento criativo.

A relação mantida pelos bailarinos com os objetos mobilizados e com o próprio espaço envolvente, mas também com os seus pares com quem dançam, decorre do exercício da consciência corporal por via do movimento do corpo, desencadeando-se aí o acesso às sensações internas que, essas sim, constituem o material para dançar. Noutras palavras: onde na pintura o gesto conduz o corpo à tela, prolongando-o nesta, na dança o movimento volta-se para si mesmo, dobrando-se e, conseqüentemente, *fazendo do corpo o próprio prolongamento do corpo*; onde na pintura os materiais são endógenos à própria obra, desde que agenciados pelo gesto dos artistas, *na dança é o próprio corpo que é a obra, conquanto agenciado cineticamente pelas sensações corporais internas*; onde na pintura são as qualidades cromáticas e texturais das tintas e da tela que ligam o corpo dos pintores ao seu entorno, caracterizando a especificidade do gesto pictórico e distinguindo-o dos demais, já na dança é a qualidade das sensações corporais internas que liga os bailarinos ao meio ambiente, sendo esse o atributo que diferencia o movimento dançado; enfim, onde na pintura é o gesto qualitativa e esteticamente direcionado que investe o espaço de saliências sensório-perceptivas e temporaliza a sequencialidade da ação, na dança, por seu turno, é o movimento conduzido pela qualidade das sensações internas que espacializa e ritma a criação. Não sendo despiciendo o que as distingue, entendemos que, na senda de quanto afirmamos, a pintura e a dança constituem duas variantes do

engajamento criativo artístico. Por causa da natureza das dependências e da reflexividade e por causa da direção em vista da consumação da obra.

Estes apontamentos sumários, que preferimos revelar de começo, foram, em todo o caso, emergidos dos dados empíricos que produzimos e coligimos ao longo da pesquisa, os quais, doravante, apresentamos. Da mesma maneira que averiguámos como a gênese da capacidade de exercitar o gesto pictórico assenta no envolvimento corporal dos pintores com os materiais com que mantêm dependências práticas, principiamos aqui por indagar como os bailarinos se fazem capazes de exercitar a consciência corporal e aceder às sensações internas através do seu envolvimento cinético no espaço e no tempo.

Realização do seguinte exercício: os reclusos formam uma roda, um círculo, relativamente pequeno no centro do espaço. Então, devem imaginar uma bola de ténis e passá-la, imaginariamente, de uns para os outros, à sua escolha. Só existe uma bola. E a dinamizadora lembra: “atirem a bola com a certeza absoluta de que o outro a receberá”. A certa altura, a dinamizadora introduz uma variação no exercício: “agora estão duas bolas em jogo”, acrescentando assim dificuldade. E novamente: “agora são três bolas de ténis”. E depois reduz: “agora sai uma bola. São apenas duas”. E outra vez: “agora está apenas uma bola”, todavia acrescenta: “mas esta bola queima!”. (Diário de Campo, EPL, 2/mar./2020).

Sendo o material dos bailarinos o seu próprio o corpo no espaço, cumpre, primeiramente, aprofundar de que corpo e de que espaço se tratam, o que implica observar detalhadamente o seu envolvimento corporal na atividade da dança. No caso relatado neste trecho, damos conta de um exercício proposto pela formadora que, à época, animava as sessões. Dentro da ampla sala onde decorrem as sessões, os bailarinos concentram-se num espaço reduzido, aí formando um círculo. E o desafio que lhes é endereçado é o passarem uns para os outros uma bola de ténis imaginária. Cada um dos bailarinos escolhe, no instante, o colega para quem atira a bola, não podendo, todavia, recorrer à linguagem verbal para identificar o destinatário, o que significa que, por um lado, o emissor deve, ao atirar a bola, realizar um movimento *perceptível* aos olhos dos colegas, e, por outro lado, que o recetor deve estar preparado para apreender que a bola lhe é destinada a partir do *movimento* do emissor. Surpreendentemente, o exercício flui sem equívocos: todos sabem quando a bola lhes é destinada, agindo em conformidade, i. e., movimentando-se para apanhar a bola. Noutras palavras, a circulação da bola, à falta de um referente concreto e físico, uma vez que ela é produto da *imaginação* dos bailarinos, é captada unicamente por via dos seus movimentos. O que quer dizer, note-se, que, por um lado, as pistas comuns que garantem a coordenação do curso da ação são de natureza

estética, i. e., identificadas e lidas sensorial e perceptivamente, e, por outro lado, essas pistas remetem para uma realidade imaginária. Noutras palavras, o imaginário que, afinal de contas, garante o curso da ação, já que sem a bola imaginada os movimentos dos bailarinos seriam desprovidos de sentido, subsiste fundando-se no substrato material dos corpos, ou seja, a ficção mantém-se de pé, não simplesmente fruto de um exercício de idealização mental, mas, sobretudo, por assentar no movimento dos corpos. O espaço envolvente dos bailarinos neste exercício está longe de ser o recinto físico da sala, o qual, investido pelo movimento dos corpos, se converte num ambiente devidamente equipado para o desdobramento da ação.

Ora, com o passar do tempo, não apenas a exigência da proposta se acentua, como também os bailarinos, ganhando paulatinamente confiança, estilizam e variam o modo de atirar a bola. Por um lado, a dificuldade aumenta porque a formadora vai progressivamente introduzindo nuances que se traduzem numa constante *reorganização das pistas sensório-perceptivas*: a natureza destas, é certo, mantém-se, pois o que está em causa – atirar e receber a bola de ténis – mantém-se inalterado, porém, a atenção requerida agudiza-se, não apenas pela constante variação do número de bolas em jogo, como também pela variação da amplitude do foco da atenção, consequência da proliferação de bolas. No limite, repare-se, um mesmo bailarino pode, por casualidade, ter de apanhar três bolas ao mesmo tempo. Ou seja, os corpos, não apenas reorganizam o espaço em função de pistas incarnadas nos bailarinos, como vão transformando sucessivamente o equipamento do ambiente. Assim, para que o exercício seja realizado com êxito, os bailarinos devem permeabilizar-se, abrindo-se ao entorno por via do apuramento da sensibilidade e da perceção dos corpos dos outros, e, por conseguinte, da bola de ténis.

Além disso, como escrevemos, também os bailarinos dificultam a sua tarefa, tornando, em contrapartida, o exercício mais interessante e, provavelmente, prazeroso. A dada altura, um dos bailarinos decide atirar a bola fazendo uma pirueta no ar, momento a partir do qual quase todos, senão todos, os seus colegas procuraram, de cada vez que tinham a bola nas mãos, estilizar os seus atos. Segue-se, portanto, que, desde logo, se torna mais complicado para o recetor identificar que é para si que a bola se destina, já que, como intuitivamente se depreende, à complexificação do movimento de atirar a bola corresponde um aumento da ambiguidade no que concerne à decifração das pistas emitidas pelos corpos, logo, da deteção da direção tomada pelo objeto imaginado. Mas esta nuance acrescenta ainda uma outra dimensão, não menos relevante, que merece a nossa delonga, a saber, a temporalização operada pelo movimento dos corpos.

Se a trajetória, a direção e a velocidade tomadas pela bola, atributos aferidos pela percepção dos movimentos corporais do atirador, são relativamente previsíveis quando este executa um movimento típico de atirar, o mesmo já não sucede quando o modaliza. A questão que aqui se coloca é, não tanto a do espaço, visto que o foco da atenção e a natureza das pistas se mantêm, mas a do *ritmo*. Note-se no seguinte: o bailarino que recebe a bola atirada não a pode apanhar antes que lhe seja enviada, tampouco ao mesmo tempo. O mesmo é dizer que os bailarinos têm de ajustar os seus movimentos, não somente em função da direção levada pela bola, como também tendo em conta o lapso de tempo que a mesma demora a lhe chegar às mãos. Ora, quando os movimentos que propulsionam a bola de ténis adquirem nuances díspares, variando a força e a direção com que o fazem, é também a determinação do compasso de espera até apanhar a bola que se torna mais imprevisível. Uma bola saída de um movimento que aparenta, p. ex., projetá-la, não diretamente para o destinatário, mas para o ar, complica a tarefa de aferir, não só a sua direção e saber que é para si que ela é dirigida (visto adquirir uma trajetória em balão), como igualmente a sua velocidade, dificultando a definição do momento para apanhar a bola, e mesmo o local a partir de onde o fazer. Alguns bailarinos simularam atirar a bola para fora do perímetro da roda, obrigando o recetor a correr para atempadamente a agarrar antes de cair no chão. Acresce que, a certa altura, a formadora indica que a bola queima, forçando a um aceleração dos movimentos dos bailarinos.

A ilação que daqui extraímos é a de que os corpos se movem, para além de no espaço, na duração, desdobrando a ação em ritmos variados. Tal como vimos os corpos investirem o espaço por via do movimento, constatamos agora que também o tempo é por eles ritmado. E se, com efeito, o exercício proposto reorganiza e redistribui as pistas responsáveis pela coordenação do curso da ação, fornecendo pontos focais para a atenção que funcionam como saliências sensório-perceptivas, a verdade é que o movimento também reenvia a análise para lá da visibilidade, uma vez que imprime ritmos que os bailarinos devem respeitar. A bola de ténis participa no curso da ação, não propriamente como um objeto irreal, visto desencadear efeitos reais e nada despiciendos, mas como um *objeto desrealizado*. A questão é fenomenológica e experiencial, mais do que ontológica: a desrealização da bola, longe de se ater à sua existência ou inexistência, dá conta de um seu modo específico de *aparecer* aos bailarinos e *participar na sua ação*, modo esse que comporta duas características que merecem ser enaltecidas: a primeira prende-se com o facto de, fisicamente desrealizada, a bola ser apreendida pela qualidade das suas propriedades dinâmicas (a velocidade, a intensidade, a trajetória), já a segunda, por sua

vez, diz respeito à promoção do acesso dos bailarinos às suas sensações corporais internas, já que, repare-se, a desmaterialização da bola inviabiliza o contacto físico com a bola, a qual, todavia, conduz os movimentos efetuados e organiza o curso da ação. Noutras palavras, a bola é, paradoxalmente, sentida de um modo simultaneamente abstrato e sensorial: *abstrato*, uma vez que a bola é oriunda de atos imaginativos, e *sensorial*, fruto de, desmaterializada, ser sentida unicamente a partir das sensações provocadas no corpo, sem que este tenha na bola um correlato concreto. *A imaginação e a sensibilidade potenciam-se mutuamente*: quanto mais abstrata é a bola, mais acessíveis são as suas propriedades qualitativas, logo, também as sensações internas geradas no corpo pelo movimento.

Estamos, então, perante uma reconfiguração espacial e temporal da sala através do movimento, na senda de equipar apropriadamente o ambiente para o exercício da consciência corporal e, conseqüentemente, da dança. E vários foram os desafios deste género colocados aos bailarinos durante as sessões.

Exercício. Parar e fechar os olhos. Os reclusos devem imaginarem-se um tronco de árvore com coisas lá dentro a passar, com ramos e folhas, sem fazer nada (quietos, em pé), sentir o espaço entre cada um deles, com “raízes que vão mais fundo que o chão, em direção ao centro da terra, e com a cabeça mais alta que o teto”, nas palavras da dinamizadora. Depois, pede-se-lhes que abram os olhos e imaginem que estão dentro de uma bolha que se move com eles: “se me mexo, tudo mexe”, afirma a dinamizadora. Depois, devem mexer-se e mover-se com o corpo todo em bloco, em força e tensão, como se fossem contra uma parede, a empurrar. E, finalmente, o oposto: como fossem muito leves e a deslizar pelo chão, “tipo borboletas”, diz a dinamizadora. (Diário de Campo, EPL, 2/mar./2020).

Não nos alongaremos como na análise do trecho anterior, pois com o exercício agora relatado encontramos uma variação do anterior, pelo que o raciocínio *supra* se lhe aplica integralmente. Com efeito, estamos na presença, novamente, de uma reorganização operada pelo corpo dos bailarinos das pistas espaciais e temporais da coordenação da ação. Sublinhemos, apesar de tudo, algumas nuances com vista a reforçar e prolongar alguma ideias já avançadas. Onde no exercício transato se mobilizava uma bola imaginária, aqui pede-se que se imagine o interior do corpo. Os olhos fechados, desde logo, assinalam um desligamento face ao exterior, favorecendo o ato imaginativo e o acesso ao interior do corpo. Não menos, de resto, do que a quietude, que, não propriamente imobilizando o corpo, direciona a atenção para a interioridade. Mas o corpo, deve ressaltar-se, não é aqui preenchido por órgãos, sendo, outrossim, um tronco de árvore, o qual, tendo coisas lá dentro, deve ser sentido nos espaços vazios. Em breve

densificaremos a operação de esvaziamento e desconstrução do corpo dos bailarinos. Para já, interessando-nos a reconversão do meio ambiente com o qual os bailarinos transacionam, retenha-se o seguinte: *dobrando os bailarinos sobre o seu próprio corpo, este tende a identificar-se com a totalidade do espaço*. Noutros termos, rompendo o corpo o chão e o teto da sala ao mesmo tempo que a atenção está inteiramente votada ao interior do corpo, o espaço onde o curso da ação se desdobra torna-se o próprio corpo, e, inversamente, o corpo torna-se espaço. Um e outro tornam-se, afinal, indiscerníveis, uma vez que as pistas – imaginativas – fornecidas aos bailarinos residem todas elas no interior do corpo. *Os limites do corpo são os limites do espaço, abatendo-se aquele sobre este*. Repare-se que quando a formadora pede aos bailarinos que, depois de abrirem os olhos, se locomovam no espaço como se estivessem dentro de uma bolha, a totalização corporal do espaço se mantém: ao movimento do corpo corresponde o movimento de todo o espaço, o qual é por ele arrastado – “se me mexo, mexe tudo”.

Atente-se nestoutro caso:

Exercício: imaginar que o chão é pegajoso e andar sobre o mesmo. Depois, imaginar que tudo está pegajoso, andando numa espécie de atmosfera pegajosa. A dinamizadora usa uma metáfora: andem como se estivessem dentro de “um balde de mel gigante”. Nova variação, sem interromper o exercício: o mel transforma-se em água. “Andem como se estivessem debaixo de água, mas sem nadar”, informa a dinamizadora. Finalmente, devem andar como se estivessem num espaço extraterrestre, sem gravidade. (Diário de Campo, EPL, 2/mar./2020).

Os bailarinos são convidados a entrar na imaginação, ancorando-se, para isso, no *sensorium* do corpo: *a imaginação é nutrida pela sensibilidade, facultando esta as affordances possibilitadoras do salto imaginativo*. Veja-se que o chão da sala deve ser sentido na sua qualidade pegajosa, tendo o bailarino que coadunar o seu movimento. Mas logo é toda a atmosfera que é pegajosa, nova pista sensorial que conduz os bailarinos a alastrar por todo o corpo o arrastamento do movimento que até aí se cingia às pernas. O corpo está imerso num “balde de mel gigante”, não havendo espaço para lá dele. O que aqui está em causa é que o espaço se des-pragmatiza, tornando-se, todo ele, numa qualidade específica – a textura pegajosa – sentida pelos bailarinos na estrita medida em que se movem. Ou seja, *a qualidade do espaço é, na verdade, a qualidade do movimento*, pelo que o curso da ação corre por artérias eminentemente estéticas. Não há aqui qualquer objetivo para além de sentir a qualidade pegajosa do movimento, pois fora dela nada existe. Ora, a dado momento, subitamente o espaço se transforma, constituindo, todo ele, uma massa de água. A reação impulsiva seria a de começar a nadar, mas tal opção é vedada

aos bailarinos, pois a ideia é sentir a qualidade cinética da água, ou, se preferirmos, a qualidade cinética da relação corpo-água. Com a introdução desta nuance, o movimento solta-se, aligeira-se, transição essa – entre o mel e a água – que faz sobressair a questão rítmica do movimento, visto que a velocidade possível da locomoção é distinta conforme a matéria que envolve os corpos e lhes oferece resistência. Por fim, a água dilui-se, vindo substituir-lhe uma atmosfera alheia à lei da gravidade, dado perante o qual, mais uma vez, os bailarinos se veem na necessidade de ajustar o ritmo e a qualidade dos seus movimentos, logo, também do seu próprio corpo, como se este fosse constituído por uma massa distinta.

Tudo nos leva a crer que a dança, ocorrendo efetivamente num espaço físico e num intervalo de tempo determinado, persegue, todavia, um outro espaço e tempo, encontrando nesse achado a sua condição de possibilidade.

Exercício. A dinamizadora coloca a tocar uma música e pede que os reclusos se mexam deixando-se levar por ela. A certa altura, afirma: “não vão atrás da música o tempo todo, deixem que ela sinta a vossa falta. Surpreendam-se.” Entretanto, vai introduzindo nuances no exercício: “agora dance como se ninguém vos estivesse a ver”, depois: “agora como se quisessem chocar alguém”, depois: “agora viajem entre o polo da timidez e da provocação. Explore!” Finalmente, pede-lhes que diminuam lentamente o movimento, ressaltando: “mas sentindo o movimento por dentro, quando ele não se vê por fora”. Até que param. Pede-se-lhes que se sentem. Que ponham as mãos em cima da mesa. E a dinamizadora diz: “sintam os músculos dentro de vocês a dançarem. A dança ainda está presente? Onde vibra? Já foi embora?”. (Diário de Campo, EPL, 8/fev./2021).

Este episódio acrescenta um dado essencial no que toca à compreensão das dependências mantidas entre os bailarinos e o seu entorno, até porque, partindo das entradas diarísticas anteriores, poder-se-á inferir, não sem equívoco, que o meio ambiente propício à dança funde simbioticamente o corpo e o espaço. É verdade que o espaço é inteira e absolutamente pegajoso, e, por não ter exterioridade, submerge o corpo dos bailarinos, no entanto, a qualidade da textura pegajosa não é a qualidade cinética pegajosa. O mel não é, em si mesmo e literalmente, o movimento de quem nele se encontra mergulhado, e o passo que vai de um ao outro não é linear nem automático. Esta nuance é nevrálgica: a dança consiste, antes de tudo mais, na qualidade do movimento do corpo, sendo com o fito neste que se desenvolvem investimentos e variações qualitativas do entorno. Como é que este trecho nos dá conta de que assim é? Ora, em primeiro lugar, pede-se aos bailarinos que dance ao som de uma certa música, sendo o ambiente, portanto, sonoramente tonificado. Em segundo lugar, note-se que se incentiva a que

dancem como se ninguém estivesse a ver, procedimento que, estamos em crer, visa a abolição da perspectiva externa. Um terceiro apontamento, corolário do anterior, prende-se com o centrar da sensibilidade no corpo próprio, i. e., no movimento quando ele não se vê nem exterioriza, no seu avesso, ou, se quisermos, na sua ressonância afetiva interna. Finalmente, em quarto lugar, registre-se que a música não deve ser seguida pelos bailarinos, sendo esta, do nosso ponto de vista, a condição do acesso à sensação cinética interna. A expressão utilizada pela formadora é sugestiva: “deixem que a música sinta a vossa falta”. Trocado por outras palavras, pede-se que o corpo dos bailarinos resista ao ambiente sonoro, preservando assim um distanciamento que evita que nele se afogue. Porém, esse distanciamento não equivale a um desligamento, já que o “sentir a falta” é, em si mesmo, uma modalidade relacional. A música e os corpos não devem andar cada um para seu lado e desfasadamente. Acontece é que a qualidade cinética não é um mero decalque da qualidade sonora, tampouco um simples alinhamento com esta. Por conseguinte, aquilo de que a música deve sentir falta no contexto da dança é da qualidade cinética que, desdobrada pelo corpo dos bailarinos, a vem completar. O ambiente, por si só, não garante o movimento artístico, da mesma maneira que, é curioso notar, o atelier, se bem que povoado pelos materiais necessários, carecia do gesto do artista para a pintura ter lugar. E se, como vimos, esse gesto implicava um lançamento do curso da ação para o futuro, a que que atribuímos ao encontro com a tela em branco enquanto objeto clamante por preenchimento, também aqui se denota algo similar: a música deve ser tida em conta nas ressonâncias corporais que gera nos bailarinos, mas de forma a interpelá-los para a atividade da dança. As perguntas dirigidas pela coordenadora aos bailarinos após a realização do exercício evidenciam a natureza eminentemente cinética da dança, uma vez que, longe de se aterem à qualidade sonora, enfatizam as sensações corporais – “a dança ainda está presente? Onde vibra? Já foi embora?”.

A reorganização das pistas garantidores da coordenação do curso da ação, que a espacializa e temporaliza por intermédio de um envolvimento corporal da parte dos bailarinos que, pelo movimento, imbrica a imaginação, a afeição, o sensível e a percepção, não é um fim em si mesmo. Pois se, como vimos, o movimento vale menos pelo seu lado visível e externo do que pela sensação qualitativa interna do corpo que o desencadeia, então é razoável supor que também o corpo é alvo de uma transformação, operada nas dependências de natureza estética e qualitativa segundo as quais os bailarinos transacionam com o meio ambiente. Note-se, apesar de tudo, que a tónica colocada pela dança nas sensações internas em nada põe em causa a exterioridade do movimento, pois,

com efeito, a obra coreográfica é, antes de tudo, visível. O que especifica esta modalidade artística, pelo menos na sua veia contemporânea, como é o caso do CEC, é a *subordinação da exterioridade do movimento à sensação interna*, o que não invalida que a exterioridade do movimento não seja trabalhada, mas é-o em vista da qualidade cinética interna que aporta. Ora, à reconversão do meio ambiente corresponde, pois, uma metamorfose do corpo que dança, processo esse que passa por um trabalho de consciencialização corporal, sem o qual os bailarinos não se fazem capazes de se sintonizar estética e qualitativamente com o seu entorno, leia-se, de dançar.

Observemos de perto esse trabalho corporal:

Exercício. Deitar no chão de olhos fechados e relaxados. Deixarem-se sentir pesar no chão: corpo cada vez mais pesado, “a passar para baixo do chão” (diz a dinamizadora). Imaginar que se é um tubo de ar, como se houvesse imenso espaço livre dentro do corpo. Depois, os olhos caem para a parte de trás da cabeça. Sentir linhas diagonais a passar pelo corpo. Imaginar que há uma bolinha pequena a viajar nesse espaço dentro do corpo: por onde passa a bola o corpo reage ligeiramente, dando-lhe impulso). Começar a movimentar o corpo devagar, pelos dedos da mão e ir progressivamente alastrando pelo corpo todo. Devagar, ir verticalizando a posição (sentado, de joelhos, pé). Neste processo, pensar no primeiro animal que vier à cabeça e deixá-lo entrar no corpo. Movimentar-se como esse animal se movimenta e apurar os seus sentidos principais. Agora devem relacionar-se uns com os outros e ir descobrindo o animal que se é (de que tem medo, de que gosta, etc.). Depois, a dinamizadora delimita um espaço pequeno e todos têm que caber lá dentro. Sem perder o que se está a fazer, devem transformar-se novamente em pessoas, uma transição onde a pessoa ainda se mexe e sente como animal. Progressivamente, recuperar a pessoa, guardando o animal. Devem então cumprimentar-se, lembrando-se como se encontraram uns aos outros ainda há pouco, na condição de animais. Finalmente, devem respirar fundo e abanarem-se violentamente para tirar o animal de si. (Diário de Campo, EPL, 2/mar./2020).

Assistimos novamente a uma transfiguração das âncoras ambientais que apoiam a ação dos bailarinos, consubstanciada, entre outras coisas, no fechamento dos olhos ou no trespassamento imaginário, mas não menos real, do chão através do peso do corpo. Não insistimos nesse aspeto. Por ora, voltamo-nos para a reformulação do corpo dos bailarinos. É-lhes pedido que imaginem que o seu corpo consiste num tubo de ar, operação que o esvazia. Para que esta missão seja bem-sucedida, há que desorganizar o corpo, retirando-lhe toda e qualquer referência ou princípio ordenador, para o que se desafia os bailarinos a sentirem no corpo o atravessamento de linhas diagonais. A linha, repare-se, é sem conteúdo, simples direção, favorecendo a sensação de esvaziamento. Os órgãos e as suas funções são desestabilizados, pelo que os “olhos caem para a nuca”. Mas o exercício não termina no esvaziamento do corpo, uma vez que este é apenas um passo com vista a

prontificá-lo a receber. O processo de ocupação do corpo é paulatino e cuidadoso: primeiro, é apenas uma pequena bola que viaja pelo interior do corpo esvaziado, reanimando a sensação interna, já que é o movimento (interno) do corpo que impulsiona o movimento da bola, depois, progressivamente, os bailarinos começam a mexer-se, começando nas extremidades do corpo até adotarem a posição vertical. Essa é a altura em que devem deixar entrar e habitar no seu corpo o primeiro animal que lhes vier à cabeça, ou seja, o corpo deve acomodar-se espontaneamente, quase imediatamente, às novas coordenadas da situação, o que passa por, de um lado, apurar no seu corpo os sentidos do animal que há em si, e, de outro lado, mover-se como (ou, em rigor, por) ele. O corpo dos bailarinos já não é exatamente o corpo dos bailarinos, mas um veículo físico do corpo do animal escolhido. Todavia, e porque não se trata de uma mera imitação, mais ou menos, caricatural, o corpo dos bailarinos não deve ser completamente submerso pelo do animal. Destarte, dá-se uma recuperação progressiva e lenta do seu corpo, não sem, contudo, guardar nesse mesmo corpo o animal, para o que se devem cumprimentar uns aos outros como humanos, mas tendo em mente o animal que ainda há pouco eram. O busílis da questão, é bom de ver, reside no significado desse “guardar” o animal no próprio corpo, ou, talvez com mais propriedade, guardar corporalmente o animal. Neste sentido, estamos convencidos que o que aqui está em jogo é o acesso corporal à qualidade do movimento, no caso do animal, processo que depende de os bailarinos por ele serem afetados por dentro. Assim sendo, não se trata nem de imitar o animal nem de o ser efetivamente, mas sim de se deixarem por ele afetar para que descubram as qualidades cinéticas animais do corpo humano, ou, por outra, as qualidades cinéticas humanas do animal.

Esta descrição analítica reconstitui um exercício votado a trabalhar a consciência corporal. O apuramento e aguçamento desta é a condição para que os bailarinos formem e adquiram o poder de manter as dependências práticas com o meio ambiente que configuram o engajamento criativo. Noutras palavras, é a condição da capacitação para dançar, tal como vimos que a apreensão cromática e textural da tinta o é para a pintura.

Exercícios de desequilíbrio: para a frente, para trás e para os lados. Pede-se aos reclusos que pensem no seu corpo como “algo montável e desmontável”. Deverão, então, andar de uma ponta à outra da sala da seguinte forma: avançam com o peso da cabeça e do tronco, que devem deixar cair para a frente, e só depois avançam com a bacia e as pernas, recolocando, reencaixando, a parte inferior do corpo na superior, reequilibrando o corpo. (Diário de Campo, EPL, 2/mar./2020).

Ora, esse trabalho em torno da consciência corporal deve, antes de mais, passar por uma experimentação do próprio corpo físico, o qual, sendo o ponto de partida, base a partir da qual a consciência qualitativa se desenvolve, é “montável e desmontável”, como se de peças de lego se tratasse. Para isso, deve o corpo ser sentido por partes, neste caso, dois blocos em particular, nomeadamente o bloco superior, composto pela cabeça e pelo tronco, e o inferior, a bacia e as pernas. O corpo do bailarino foi fragmentado em duas partes, cuja ligação, no quotidiano inquestionada, passa a ser tarefa consciente. Como? Justamente através do movimento, operador de síntese dos blocos separados. Os bailarinos deverão deixar-se pender para a frente, movidos pelo peso da parte de cima, para logo, note-se, lhe recolocarem a base que a sustenta, i. e., a parte de baixo. Após desaprenderem de andar, é a consciência corporal que constitui, chamemos-lhe assim, a mão que reencaixa o corpo a cada passo, tornando, afinal de contas, sensível o movimento que no dia-a-dia permanece impercetível, tal é a naturalidade do ato de andar, técnica corporal milenarmente adquirida.

O dinamizador, no início da sessão, diz que vão trabalhar o “corpo físico” e o “corpo energético”. Começa então pelo primeiro. Pede aos reclusos que “sintam o seu próprio corpo nas dobradiças, nas juntas”: pescoço, ombros, cotovelos, pulsos, bacia, joelhos, tornozelos. A dois, desafia-os a tocar nas dobradiças do corpo do par, sendo que este, em resposta, deverá movê-las mantendo o resto do corpo parado. (Diário de Campo, EPL, 5/jul./2021).

Este exercício é congénere do anterior. O foco é mantido no corpo físico, não para o naturalizar, mas para dele fazer objeto de escrutínio, examinando-o, não externamente, mas sensorialmente: “sintam o vosso corpo”, e não “olhem o vosso corpo”, recomenda o formador. E o que há a sentir são, já não blocos, mas pontos de juntura – cotovelos, tornozelos, ombros, etc. –, dobradiças com base nas quais é possível ao corpo uma vasta gama de movimentos. O que há para sentir, então, não são apenas os pontos físicos onde o corpo se dobra sobre si, mas as múltiplas combinações possíveis daí advenientes. O corpo, longe de ser uma substância imóvel, é animado pelo movimento, o qual lhe confere maleabilidade e flexibilidade. Todavia, nessa animação cinética, o substrato material do corpo subsiste e, mais, resiste e recalitra, pelo que a consciência corporal, sendo vincadamente qualitativa, não é alheia à fisicalidade, mesmo que, como é o caso, a procure reconfigurar. Justamente por isso, é pedido aos bailarinos que sintam, primeiro em si, depois tocando no corpo dos outros, as dobradiças uma a uma, mexendo uma, e somente essa, de cada vez.

O corpo físico não é, apesar de tudo, o único corpo, e muito menos é o bastante para dançar. Como afirma o formador, além do corpo físico, há o “corpo energético”. Para que o possamos compreender devidamente, adiamos a sua análise para depois do seguinte trecho:

Exercício. Formação de uma roda. Vai treinar-se a voz e o corpo através do sopro: movimentos de libertação (p. ex., queda do torso em rotação livre) acompanhados de expulsão de som (p. ex.: brrrrr). A formadora foca na projeção da voz: a ideia explorada é que a projeção é tanto melhor quanto mais o foco reside no próprio corpo, e na última fila com quem se pretende comunicar. Nas suas palavras: a projeção implica que o som saia para trás, e não para a frente. Então, devem imaginar que a letra ‘A’ é um alfinete e espetá-lo na boca até sair pelo pescoço/nuca. Cada vez que espeta, sai o som “A”. Depois, fazer com o E, I, O, U. De seguida, a formadora, em ritmo, volume, timbre, velocidade e acentuação distintas, formula a seguinte frase: o rato roeu a rolha da garrafa do rei da Rússia. E eles devem repetir, em conjunto. Finalmente, devem fazer um som muito agudo até ao falsete, ao momento em que a voz falha. O som deve ser contínuo até falhar, e deve ser acompanhado do movimento do braço, gesto descendente. Depois experimentar o espectro completo da voz a perceber onde ela quebra, sempre acompanhado por um movimento descendente do braço. (Diário de Campo, EPL, 9/mar./2020).

O corpo é concomitantemente substrato material e energia movente, um e outra endogenamente entrelaçados, porque aquilo que o corpo é enquanto matéria, deve-o ao facto de se movimentar, da mesma maneira que, inversamente, aquilo que os movimentos são encontram a sua condição de possibilidade no arrastamento de um certo peso. Então, é de se supor que o acesso, e subsequente desdobramento, à qualidade cinética do corpo, i. e., às sensações internas do movimento, não dispensa, por um lado, a *materialidade física*, e, por outro, a sua *animação*. Mas não chega, é evidente, afirmar que a dança não dispensa ambas, pois nisso ela não se distingue de qualquer outra atividade humana que possamos imaginar. O que especifica a dança, então, é o facto de exercitar um *trabalho específico sobre o cruzamento das duas – materialidade física e energia movente –*, *trabalho esse que desloca o pulsar da consciência para o âmbito do corpo, realça a sua qualidade enquanto matéria-animada, ou físico-movente*. Ora, o que é possível observar no exercício proposto aos bailarinos na situação relatada? Ele incide sobre um atributo particular do corpo, a saber, a voz, propriedade corpóreo-qualitativa por excelência, uma vez que, requerendo a materialidade das cordas vocais, é, todavia, pura qualidade sonora. Numa expressão, é sopro corporal: corpo no seu estado desmaterializado e qualidade corporizada. A voz é, portanto, movimento interno, pelo que, como assinala a formadora, ela é tanto melhor projetada quanto mais para dentro se voltar, facto bem sabido pelos estudiosos de teatro. Mas a dança, como escrevemos, trabalhando as sensações

qualitativas internas do movimento, não dispensa a sua externalização, sem o que se confundiria com o canto. Por isso mesmo, o exercício, inserido numa sessão de dança, lembremo-nos, mais do que ter por finalidade treinar a voz, convoca-a, outrossim, para explorar o movimento corporal, colocando uma e outro a ressoarem conjuntamente. Sentir internamente de onde vem e por onde passa a voz equivale, pois, a intensificar a ressonância interior do movimento, e vice-versa. Num primeiro momento, procede-se à imaginação de um objeto, o alfinete, o qual deve ser movimentado pelos bailarinos numa simulação de o estarem a enfiar pela boca adentro, e constituindo a alavanca da projeção vocal: a cada picada, é vocalizada a letra “A”, ambas – movimento e vocalização – sincronizadas, começando e terminando ao mesmo tempo. Num segundo momento, testa-se o limite da agudez da voz, o ponto de falsete para lá do qual a voz falha e cessa. Formando uma roda, cada bailarino, em pé, levanta um dos seus braços na vertical, deixando-o cair progressivamente até se encontrar na posição natural, i. e., descaído e ao longo do corpo, mantendo-o esticado ao longo desse movimento e, por isso, fazendo uma trajetória de meia-lua. Ora, o início deste movimento corresponde ao início da emissão vocal, assim como, simetricamente, o final do primeiro coincide com o cessamento da segunda. Noutras palavras, é em concomitância que se ritma o movimento – de descair do braço – e a agudização da voz: o ritmo do movimento é encontrado por referência à sensação interna produzida pela voz, a qual permite aos bailarinos prever o instante em que o falsete será atingido, assim como, inversamente, o ritmo com que a agudização da voz progride é extraído do movimento braçal. *Por via do som vocal, em suma, o movimento externo e o movimento interno do corpo sincronizam-se, abrindo para a consciência corporal.*

Façamos um ponto da situação acerca da consciência corporal, trabalho sobre si próprio exercitado pelos bailarinos correlativo à recomposição das saliências afetivas, sensoriais e percetivas do meio ambiente. A atividade da dança, pela ação criativa que aí tem lugar, investe simultaneamente o ambiente e os bailarinos, dando lugar à formação e manutenção de dependências práticas, como também à génese da capacidade de dançar. *Somente mediante a reconstituição do corpo se torna possível aceder e agenciar o material necessário à dança, a saber, a qualidade cinética do corpo durando no espaço.* E esse material, como vimos, *reside no próprio corpo dos bailarinos*, pelo que é essencial o exercitamento da *consciência corporal*. Esta merece, contudo, que façamos um esclarecimento a seu respeito, uma vez que o termo “consciência” contém um lastro conceptual que remete, até senso-comunal e intuitivamente, para o domínio da

deliberação racional, mental e teórica. Este entendimento colide manifestamente com os intentos das sociologias pragmáticas, as quais, como escrevemos, rejeitam qualquer descontinuidade e dualidade entre o corpo e a mente, o hábito e a reflexividade, o sensível e o cognitivo. Ora, na senda da “somaestética” cunhada por Shusterman (2012), pensamos a consciência corporal, não como a consciência sobre o corpo, mas antes como *o corpo feito consciência*, ou, formulação equivalente, *a consciência feita carne*. Noutras palavras, ela não consiste no ato através do qual o corpo é cognitivamente visado, mesmo quando pelo próprio, mas antes na inteligência subjacente ao pensamento do corpo. Cognitivamente visado, o corpo é objetivado, valendo como um objeto entre outros. Acontece que, como vimos a fenomenologia e o pragmatismo ensinar-nos, o corpo é algo mais, agente ativo e reflexivo em si mesmo, no fundo, corpo próprio. E é precisamente nessa reflexividade corporal que a dança, enquanto modalidade artística, encontra a sua razão de existir. É justamente o que Catarina, coordenadora do CEC, admite explicitamente: “quando se descobre que o corpo é uma inteligência orgânica e relacional e que todas as partes têm o mesmo valor, ele passa a valer como instrumento poderoso de conhecimento e relação”⁵²⁰.

Damos, pois, um passo mais em direção à compreensão do envolvimento corporal dos bailarinos no curso da sua ação criativa e da correspondente transfiguração sofrida pelo seu corpo. Se se dança, sobretudo, com e a partir da inteligência do corpo, cabe-nos indicar que, como bem percebeu Sheets-Johnstone (2009), *essa inteligência consiste na animação movente: o corpo pensa(-se) no e pelo movimento*. Evidentemente que essa inteligência se faz presente nas várias e mais simples atividade do quotidiano, pois repare-se que mesmo o engajamento em familiaridade – e o ato habitual que aí tem lugar – já traduz uma transação inteligente que se prova ao longo do tempo economizadora de esforço, ou seja, conveniente. Em contraste, *a dança, mais do que visar o conforto inerente à minimização do esforço, tematiza, exercita e treina reflexivamente o movimento*. Na subsecção seguinte, densificamos a natureza dessa mesma reflexividade, a qual, desde já, se vem revelando qualitativa, estética, afetiva e rítmica. Retenha-se para já, porém, que o material da dança é a consciência do corpo, i. e., as sensações qualitativas e internas do movimento, do mesmo modo que mostrámos que a pintura se desdobra por via da inteligência do próprio gesto conduzido pela textura e cromatismo das tintas.

⁵²⁰ Transcrição extraída de uma entrevista disponibilizada no *website* do CEC: URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

Vamos então percebendo que a corporalidade colocada em jogo no engajamento criativo dos bailarinos difere da corporalidade envolvida no ato rotineiro e pré-reflexivo, como também (e não em menor grau) do ato pragmático (em sentido estrito e na sua aceção vulgar), com vista a certos fins fora do próprio movimento, sejam eles individuais ou bem-comunais, visando a realização da vontade ou da justiça. As cenas aqui coligidas deram-nos conta de vários procedimentos para, por um lado, desmontar tanto o corpo habitual como o corpo instrumental, e, por outro, reorganizá-lo em torno de pregas qualitativas, estéticas e afetivas promotoras da consciência corporal, ou, o mesmo é dizer, capacitantes para os bailarinos sentirem o seu próprio corpo através do movimento – também imaginário – do mesmo. Note-se no alcance de quanto argumentamos: se no que respeita à pintura aferimos que as tintas, o pincel ou a espátula e a tela não são, em sentido estrito, *recursos* mobilizados com vista à consumação da obra, uma vez que, longe de lhes serem externos, são – a partir do momento em que agenciados pelo gesto dos pintores – a própria *obra*, também agora, no caso da dança, compreendemos, que *o corpo e o movimento, o espaço e o ritmo não são simples meios definidos pela sua utilidade no que toca à prossecução da obra, mas, outrossim, a própria obra*. Afinal, uma peça coreográfica é tão-só um corpo que se move durando no espaço, conquanto, obviamente, o movimento seja agenciado pela sua face interna, i. e., por aquilo que nele – no movimento – pensa.

Vejamos como a sensação interna do movimento é acomodada na coordenação do curso da ação dos bailarinos, avaliando, antes de tudo mais, o seu caráter marcadamente qualitativo.

Conversa inicial. A apresentação na Gulbenkian aproxima-se e os reclusos não têm experiência de palco. A Catarina, sensível a isso mesmo, faz algumas observações: “têm de ter noção de o que é um palco. No palco, vocês estão sempre em cena. Não podem relaxar de vez em quando como aqui. Estão sempre lá em cima. É preciso ter qualidade de presença”. (Diário de Campo, EPL, 27/jun./2022).

A sensivelmente duas semanas da apresentação da peça coreográfica na FCG, a tensão e o nervosismo vão-se instalando, nada que causa admiração, uma vez que estamos perante bailarinos inexperientes que apenas expuseram a sua arte em mostras informais no EPL. Da antiga capela da instituição passarão para uma das maiores salas de espetáculos do país. Ademais, as circunstâncias em torno do espetáculo não são as mais favoráveis: o tempo para se familiarizam com o palco e a sala é limitado, já que a

autorização para saírem da prisão se cingiu ao dia da apresentação e à véspera, o transporte até à FCG não deixa de constituir uma situação de *stress*, sendo conduzidos nas conhecidas carrinhas penitenciárias e tendo que cumprir à chegada o plano de segurança desenhado pelo EPL. A tensão é a todos os títulos compreensível. Nesta conversa registada, aborda-se a inexperiência de palco dos bailarinos, espaço onde apresentarão a coreografia. E Catarina, bailarina profissional, procura sensibilizá-los para o que é estar em palco. Ora, note-se que segundo a mesma – opinião avalizada por estar habituada a estas andanças –, o mais importante em cima do palco é ter “qualidade de presença”. Os corpos dos bailarinos, confirmamos nestas palavras, não são um meio para a realização da obra, senão a obra ela mesma, pelo que, antes de mais nada, importa a sua *presença*. Contrariamente às telas, que mesmo definidas como evento imprevisível, inesgotável e aberto (em vez de objeto), não deixam, todavia, de constituir um suporte relativamente estável – possibilitando, não propriamente a repetição do evento (que é sempre diferente), mas a possibilidade de experienciar vários eventos a partir do mesmo suporte –, na dança a obra, eminentemente temporal, é evanescente, na medida em que se mostra no mesmo instante em que desaparece, se dá a ver passando, ou seja se dá a ver passando. O que significa que a presença vale por si mesma, já que é ela própria a obra ostentada, definindo-se, como temos vindo a dar a entender, não pelo conforto, tampouco pela utilidade, mas, note-se, pela sua *qualidade*.

Sabemos já que esta qualidade se prende com a sensação interna do movimento. Em todo o caso, entendemos que o registo seguinte oferece indícios preciosos para aprofundar a compreensão de o que são essas sensações internas.

Perante o desafio proposto pela coordenadora de explorarem fisicamente o espaço da sala, um dos reclusos afirma: “tenho medo de estragar alguma coisa da sala”. Os seus pares alinham com ele. Então, a Catarina diz: “ocupem o espaço da maneira que vocês acham que esperam que vocês o façam. Como se fossem meninos bem-comportados. Vamos imaginar que esses outros são a direção da prisão. Como eles esperam que vocês se comportem?”. Um dos reclusos levanta a dúvida: “Mas sou eu?”. A Catarina responde que sim e circunscreve o exercício ao gesto de sentar: “sentem-se como se fossem bem-comportados: o olhar, o sorrisinho, a delicadeza. Um gesto para demonstrar que estão aqui para lhes agradecer”. O grupo realiza o exercício. Então, a Catarina pede-lhes que repitam, depois que exagerem os gestos, depois ainda mais exagero, depois que os façam como se tivessem uma certa urgência, “como se tivessem que fazer tudo num segundo”, diz ela. Depois, esta pede-lhes: “agora façam o gesto só internamente”. (...). No final, vários reclusos afirmam ter medo de estragar alguma coisa e do barulho efetuado, visto haver gente que passa atrás da porta [que se encontra fechada]. A Catarina aproveita e diz então: “vamos ver como podemos criar sem nos comprometermos”. Diz que se trata de “uma sensação interna e que não têm que realmente se comprometer”, que “afeta mais o corpo do que o próprio espaço”. O foco,

continua, “é descobrir algo novo em mim”. (Diário de Campo, EPL, 8/fev./2021)⁵²¹.

A sessão é dinamizada remotamente, ocasião em que os bailarinos realizam as atividades numa sala habitualmente destinada a reuniões da direção do EPL. O contacto estabelece-se por videoconferência, colocando-se a câmara do computador num ângulo que permita apanhar a maior área possível da sala. O desafio proposto por Catarina é o de os bailarinos explorarem o espaço da sala através de movimentos corporais: de o que apurámos pelas imagens transmitidas no computador, há uma mesa grande ao centro, rodeada de cadeiras, ao que crescem estantes colocadas junto às paredes. Esta é a paisagem a explorar. Ora, mesmo estando a porta fechada, pode sempre aparecer alguém do EPL a qualquer instante, já descontando que se escutam os passos e as palavras dos funcionários a passar do lado de lá da porta. Por isso, um dos bailarinos expressa a sua inquietação: “tem medo de estragar alguma coisa”. Até porque, aventamos a hipótese, Catarina, sendo apesar de tudo e independentemente de a sessão decorrer à distância, a responsável, a verdade é que não se encontra no local para dar a cara num eventual primeiro contacto decorrente de algum estrago na sala. A coordenadora entende a preocupação e, sem deixar cair o exercício, dá uma indicação mais precisa e tranquilizadora: devem executar um movimento específico – o de se sentar na cadeira – “como se fossem meninos bem-comportados”, i. e., da “maneira que os outros esperam que se comportem”. E Catarina dá ainda algumas outras indicações, face às dúvidas levantadas, de entre as quais a protagonizada por um bailarino que, perante a tarefa de se comportar bem, erige a pergunta: “mas sou eu?”. “Sim”, é claro que é ele, responde-lhe Catarina, pois, note-se, o intuito subjacente ao exercício é o de experimentar a qualidade do movimento bem-comportado no próprio corpo, tal como vimos suceder com a entrada dos animais nos corpos dos bailarinos. Quais as indicações dadas pela coordenadora para eles se sentarem? “O olhar, o sorrisinho, a delicadeza”. Dois aspetos devem ser salientados. Um primeiro atinente à “delicadeza”, para constatar uma evidência, justamente a de se tratar de uma qualidade, um atributo qualificativo do movimento. Ou seja, nenhuma indicação é dada quanto à exterioridade do movimento, mas apenas uma orientação qualitativa. E um segundo aspeto, este referente ao “olhar” e ao “sorrisinho”, i. e., ao rosto. A qualidade do movimento, advindo das sensações internas, é indissociável do rosto, o qual assume uma preponderância incontornável. Se já vimos que o movimento

⁵²¹ Sessão dinamizada remotamente por via telemática.

anima o corpo e dele faz algo mais do que o seu substrato material e físico, não devemos negligenciar que também o rosto o faz: por um lado, o olhar abre o corpo, projeta-o, para um *ali* estando fisicamente *aqui*, por outro lado, os seus traços, quando tomados na sua globalidade, comportam uma carga expressiva, o que abre o corpo, já não para fora, mas para dentro, dando a ver, até certa medida, a interioridade. A expressividade da arte, já o assinalámos, será discutida no subcapítulo seguinte – deixamos, porém, anotada a ideia de que, consistindo a dança no trabalho cinético sobre as sensações internas, a *máscara facial* é de extrema importância, constituindo, afinal de contas e bem vistas as coisas, *também ela um movimento por si só*, somente à escala micro, mas em contrapartida fortemente expressivo.

Ora, a proposta, recentramos a análise, é a de experimentar no próprio corpo a qualidade do movimento do bom-comportamento. Constatase, pois, a convocação de um apoio convencional para dar curso à exploração corporal encetada pelos bailarinos: à categoria “bom comportamento” atrela-se um conjunto de atributos reconhecíveis tanto pelos artistas como por aqueles que assistem aos seus movimentos, traduzindo-se em movimentos que preservam o espaço e os objetos que o povoam. Há, pois, é justo admiti-lo, um jogo convencional ou categorial no próprio seio da atividade artística, sendo-lhe fundamental. Mas a convenção é aqui mobilizada de maneira específica, já que o exercício se vai desenrolando mediante a introdução de pequenas variações no movimento, exagerando-o e, seguidamente, acelerando-o. Variar o modo de realizar um mesmo movimento é uma operação cuja finalidade nos parece notória, a saber, a de aguçar a sensibilidade dos bailarinos face ao mesmo, pois, como facilmente se compreende, um movimento é tanto mais perceptível quanto menos repetitivo for. A variação obriga à mudança e a mudança chama a atenção dos bailarinos, acedendo ao movimento por meio das suas oscilações. Além disso, a introdução destas nuances (e respetivas variações), alarga o escopo da experimentação, fornecendo aos bailarinos um leque mais completo de incidências ou ângulos a partir dos quais sentir o movimento. Acresce ainda que a natureza das variações indicadas por Catarina – o exagero e a urgência – despojam o movimento – de sentar – da sua funcionalidade e sentido habituais, i. e., retiram-lhe a utilidade, dando a ver até, por vezes, o ridículo do movimento quando despido de uma referência concreta, acabando por facilitar o acesso à qualidade propriamente cinética do mesmo. Veremos alguns exemplos a este respeito na subsecção seguinte, mas retém-se a ideia de que a qualidade do movimento, a sensação interna aquém da sua visibilidade, é exponenciada quando, em se lhe retirando os referenciais práticos, se abstratiza. É, tudo

nos leva a crer, justamente disto que Catarina está a falar quando, após esta sequência experimental, pede aos bailarinos que “façam o movimento só internamente”, i. e., estando, aos olhos de um observador externo, imóveis. Tudo começou, repare-se, numa indicação externa para fazer um certo movimento, o qual, no fim do exercício, vale inteiramente pela sensação interna, razão pela qual, como diz Catarina, “não têm de se comprometer” ou estragar o que quer que seja, uma vez que *o movimento “afeta mais o corpo do que o espaço”*.

A criação na dança parte das sensações cinéticas internas para esculpir o movimento. Se assim não fosse, como poderia esta atividade, com efeito, ajudar a, como diz Catarina, “descobrir algo em si”? Antes ainda de perscrutar como é que o engajamento criativo germina no território destas sensações, deixemos mais alguns apontamentos a seu respeito. Numa outra sessão, p. ex., após propor aos bailarinos a realização de um certo movimento, o formador interrompe o curso da ação e afirma: “agora façam a mesma coisa, mas por dentro, muito quietos, como se tivessem o corpo vazio e a dança se passasse dentro de vocês”⁵²². Lembremo-nos das perguntas lançadas por Catarina no final de um exercício já apresentado: “a dança ainda está presente? Onde vibra? Já foi embora?”. Sem embargo a sua face externa, a dança é, acima de tudo e do ponto de vista do bailarino, *um acontecimento interno*. No limite, é possível dançar sem mexer o corpo físico, conquanto o movimento anime o interior do corpo, já o contrário, i. e., *dançar* só externamente sem correlato interno, não pode suceder. Tome-se o exemplo deste simples exercício⁵²³: é pedido aos bailarinos que, em pares, executem um movimento sobre o torso do parceiro e cujo peso o deverá levar a cair no chão. No entanto, alerta o formador, a *queda* não deve ser uma simples consequência da força e pressão que sobre o bailarino é exercida, mas sim, sublinhe-se, um acontecimento interno. Ora, como já argumentámos noutra lugar (Resende & Carvalho, 2024), o que aqui está em causa não é a queda, mas a sua qualidade cinética interiormente *sentida*. Noutras palavras, cair não se reduz à perda da posição vertical, mesmo que também o seja, detendo uma qualidade em si mesma para além da ocorrência que circunstancialmente a causou. A sensação interna da queda subsiste à sua causa concreta, a qual, sendo alvo de atenção, mais não faz do que pragmatizar (no sentido estrito do termo), e assim desviar, a sensibilidade do movimento. O que aqui está em jogo é a afetação do corpo dos bailarinos pela queda ela mesma, e não pelo que fisicamente a motivou. Ademais, deve frisar-se que, sendo alvo da atenção, a

⁵²² Diário de Campo, EPL, 6/Dez/2021.

⁵²³ Diário de Campo, EPL, 8/nov./2021.

queda não deve, contudo, ser sentida a partir dos seus pontos inicial e final, respetivamente, a posição vertical e a forma como se cai no chão. O ónus não reside no deslocamento de uma coordenada para outra – transporte cuja ocorrência remete para uma conceção euclidiana do espaço –, mas, outrossim, na qualidade da derrocada, na sensação interna do corpo que é deitado por terra.

Um último, exemplo⁵²⁴ a este respeito, também ele já analisado noutra sede (Resende & Carvalho, 2024). O exercício em causa pode ser definido em poucas palavras: os bailarinos são desafiados a simular um potente *salto* na vertical, sem que possam, porém, descolar os pés do chão. Compreendamos de que salto se trata. Os bailarinos simulam o salto, i. e., estando parados num ponto do espaço, em pé, movimentam-se como se fossem efetivamente saltar, no entanto, no último instante travam a força impulsionadora e mantêm os pés em contacto com o chão. Esse instante é essencial, já que o que nele ocorre – a rutura da continuidade natural do movimento iniciado – bifurca o caminho seguido pelo corpo: por um lado, este mantém-se enraizado, por outro lado, mesmo não sendo fisicamente impulsionado, a verdade é que o movimento iniciado e a energia nele deposta prosseguem o seu caminho no corpo. O corpo físico resta no chão, mas dele se liberta aquilo que à falta de melhor expressão arriscamos denominar de corpo espectral, o qual prolonga virtualmente o movimento do salto, se bem que por outros meios, visto não encontrar correlato físico, acabando, assim, por facilitar o acesso do bailarino à sensação qualitativa do salto. Salto este que, longe de se perder nas contingências que explicam a sua ocorrência naquela ocasião, passa a valer pela sua qualidade cinética específica, sendo, portanto, sentida internamente. Afinal, o movimento de preparação da impulsão é somente o gatilho para a sensação interna, já que, a certa altura, o primeiro desaparece de cena, deixando a segunda passar ao primeiro plano. Noutras palavras, o movimento volta-se para dentro, dobra-se sobre si mesmo, sentindo-se, então, a si mesmo no corpo dos bailarinos: sentir um salto que se não deu ou uma queda como accidental, apesar de consentida e antecipada. Se, de facto, tal se verificar, os bailarinos poderão responder convictamente a Catarina que “sim, a dança ainda aqui mora”.

Mergulhando na consciência corporal e acedendo às sensações internas do movimento, os bailarinos tornam-se capazes de prender o engajamento criativo na atividade da dança. O que passa, como temos vindo a descrever a par e passo, pelo

⁵²⁴ Diário de Campo, EPL, 27/set./2021.

estabelecimento de dependências práticas específicas com o espaço, mas também pela instauração de mutualidades peculiares com os outros bailarinos. Ou seja, se a dança implica, desde logo, uma desorganização das pistas espaço-temporais que presidem à coordenação do curso da ação e também do corpo dos artistas, se, além disso, daí se vê favorecido o trabalho sobre a consciência corporal, há ainda que ter em conta que *o acesso às sensações internas põe em jogo novas modalidades de se transacionar com o meio ambiente e com os outros*. Vejamos a relação com o espaço:

Ao explicar aos reclusos o exercício a ser realizado, a dinamizadora fala da “experiência de ocupação do espaço”, diz que “o corpo se move consoante o lugar”, que o corpo pode “reconfigurar” o espaço. Pede aos reclusos: “vejam como podem estar em contacto com as subtilezas do espaço”. Aqui, como afirma, “trata-se do espaço físico, não do mental, nem do espaço da imaginação”. (Diário de Campo, 8/fev./2021).

Não cumpre desenvolver alongadamente a análise, sob pena de nos repetirmos. Registamos, todavia, que *o espaço da dança* resulta da espacialização operada pela sensação interna do movimento, pelo que, como escreve Genard (2016), mais do que um contentor, mais até do que um quadro da experiência, o espaço é aqui ele mesmo uma experiência, no caso oriunda da intensificação afetiva e cinética da presença, essa tal que permite “reconfigurar” o espaço e “contactar com as suas subtilezas”. O mesmo se aplica aos objetos que, pontualmente, foram mobilizados para o curso da atividade. Veja-se o exemplo de um saco de plástico, o qual, de resto, veio a integrar a peça coreográfica em termos que só mais tarde entendemos pertinente especificar. Num dos ensaios⁵²⁵ em que se desenvolveu a sequência com o saco, Olga e Catarina vão dando indicações que julgamos entroncarem em quanto temos vindo a defender, tais como: “vão experimentando o peso do saco” ou “explorem a vossa relação com o saco”.

Também as mutualidades estabelecidas entre os bailarinos são submetidas a modificações consideráveis no quadro da natureza qualitativa e estética, sensorial, afetiva e rítmica das dependências práticas que o engajamento criativo na dança instaura. Propomo-nos, nessa senda, a averiguar as linhas mestras segundo as quais as mutualidades são urdidas na atividade da dança, mostrando como aí se destacam as capacidades da *escuta corporal*, da *sintonização energético-afetiva* e da *abertura ao contágio cinético-rítmico*. Essas mutualidades cabem mais evidentemente nesta subsecção dedicada à dança do que na análoga respeitante à pintura, uma vez que naquela,

⁵²⁵ Diário de Campo, EPL, 28/fev./2022.

contrariamente a esta, a criação, não deixando de ter uma componente individual, é coletiva, ou seja, *o contacto entre os bailarinos, longe de ser acessório à consumação da obra, é sua parte integrante*. Principiemos com um exercício relativamente simples:

Outro exercício. É pedido aos reclusos que andem a pé pelo espaço da sala com velocidade e direção à sua escolha. Mas há um critério para orientar o movimento: a distribuição dos reclusos pelo espaço deve ser equilibrada, i. e., os reclusos devem estar repartidos pelo espaço de modo a preenchê-lo. (Diário de Campo, EPL, 2/mar./2020).

O exercício reduz-se a andar pelo espaço da sala, tendo os bailarinos que atender a tão-só uma regra: a de preencherem de modo relativamente uniforme e equilibrado o espaço. Para que o desafio seja superado, devem, pois, os bailarinos ser capazes de em andamento cultivarem a visão periférica, de modo a aferir instantaneamente a distribuição dos corpos e, conseqüentemente, ajustar a direção e a velocidade da sua caminhada. Ora, de que mutualidade se trata e como descrevê-la? Para tal, anexamos um outro caso, similar a este, mas com um grau de dificuldade superior. Referimo-nos a uma das cenas integradas na peça coreográfica, segmento da mesma em que os bailarinos tinham de fazer exatamente o mesmo que aqui lhes é pedido, se bem que ao passo de uma corrida frenética. Um primeiro aspeto a enaltecer quanto à relação mantida entre os bailarinos de modo a coordenar o curso da sua ação prende-se com o desdobramento de um contacto essencialmente percetivo, exigindo da sua parte uma acomodação espontânea ao corpo coletivo. Quer isto dizer que os bailarinos ajustam a sua caminhada em função da percepção do outro, não isoladamente, mas enquanto posicionado no espaço. Um segundo ponto a sublinhar é que o movimento nunca cessa, pelo que a percepção da posição dos pares é dinâmica, e não apenas posicional. O outro é percebido através do movimento que realiza, uma vez que a aferição da posição consiste numa antecipação quase-imediata baseada na avaliação da direção e da velocidade da caminhada. Há que, portanto, estar disponível para a interpretação dos sinais dinâmicos e cinéticos emitidos pelos outros corpos, sinais que constituem justamente o fundamento da comunicação entre os bailarinos.

Transitemos para exercícios mais complexos:

Numa das sequências que está a ser preparada para o espetáculo, pede-se aos reclusos que andem para a frente e para trás no palco, várias vezes, em fila horizontal. Para tal, requer-se uma sincronia bastante calibrada: os movimentos, nesta sequência, são iguais para todos. A Catarina foca a questão da liderança: é preciso que haja alguém que lidere a fila, para os outros terem todos a mesma referência. (Diário de Campo, EPL, 4/mai./2022).

Novas pistas surgem quanto aos formatos comunicacionais postos em prática na atividade da dança. Trata-se de uma sequência da coreografia, na qual os bailarinos, dispostos lado-a-lado, andam para a frente, em direção à plateia, e para trás, virando as costas para a mesma. Os movimentos são os mesmos para todos, pelo que se pede que os bailarinos estejam sincronizados, tarefa para a qual facilita que um deles assuma o papel de liderança, constituindo uma referência para os demais. Como é exercida esta liderança? Justamente através de *um aperto rítmico-afetivo*. Expliquemo-nos. O líder encontra-se ao centro da fila, distribuindo-se metade dos colegas do seu lado direito e a outra metade do lado esquerdo. Estando todos lado-a-lado, significa que apenas os dois bailarinos que se encontram, um de cada lado, junto ao líder é que têm ângulo bastante para o abranger no seu campo visual, e mesmo assim não sem enfrentar dificuldades. Como é que o movimento se espalha e dissemina instantaneamente do centro da fila até às suas duas extremidades? Segundo uma primeira hipótese, dir-se-á que o movimento se espalha em cadeia, como se entre cada dois bailarinos se formasse um elo cuja energia – como uma fila de peças de dominó – fosse sendo retransmitida até às pontas, assim difundindo o movimento. Com efeito, se cingirmos a possibilidade da coordenação do curso da ação à percepção visual, não nos sobra alternativa senão aderir a esta explicação. Mas então logo irrompe um problema, pois se esta hipótese se corroborasse, isso significaria que os bailarinos posicionados nas pontas começariam a realizar o movimento com um atraso temporal por comparação ao líder. Pensamos, pois, ser necessário aventar outra hipótese que expanda a comunicação intercorporal para além da percepção visual, e a qual, a par e passo, perceberemos revelar-se mais fidedigna. Segundo esta, o movimento, mais do que retransmitido, é energética e afetivamente contagiado, processo que flui mais rápida e imediatamente do que a percepção de esguelha. A esse título, mencionamos uma intervenção do formador numa das sessões por si dinamizadas, quando assegura junto dos bailarinos que “a comunicação em palco se faz pela respiração”⁵²⁶. E o ponto é mesmo esse: na fila formada pelos bailarinos, o movimento não passa de um a um, antes se alastrando como se de um bafo se tratasse, o qual, mais do que visualmente percebido, é sintonizado, encurtando o tempo de ajustamento da ação de cada um. Mais do que pela acutilância visual, é solicitado aos bailarinos que se permeabilizem ao corpo dos

⁵²⁶ Diário de Campo, EPL, 14/jun./2021.

parceiros, instalando-se no ritmo coletivo (Brahya & Vrancken, 2012; Brahya et al., 2020) para comunicarem através da ressonância afetiva.

Exercício. Constituição de uma fila voltada para nós. Atrás dessa fila, encontra-se um dos reclusos, a coisa de 4 metros de distância. Então, o recluso que está atrás chama, sem utilizar nenhum nome, um dos membros da fila, e espera que ele perceba que é por si que se chama. Os membros da fila abandonam-na assim que percebem que não é com eles que estão a falar. Quando alguém percebe que é consigo, sai da fila, mas, aqui, vai ter com o recluso que o chama de trás, e cumprimenta-o. (Diário de Campo, EPL, 2/mar./2020).

Este é um exemplo óbvio do treino a que os bailarinos são submetidos nas sessões de dança para apurarem e sofisticarem a porosidade da sua epiderme. Todos os bailarinos se enfileiram lado-a-lado e voltados para o mesmo lado, à exceção de um deles que se situa na parte traseira da fila. O desafio proposto é o de pensar num dos seus colegas da fila e chamá-lo sem utilizar o seu nome, nem qualquer alcunha ou outro sinal reconhecível pelo visado. Utilizam-se para o efeito interjeições universais, tais como “oh!”, “up!”, “hey!” ou “oi!”. Sempre que um dos bailarinos perceba que não é a si que chamam, sai da fila e coloca-se de parte. Em contrapartida, quando o visado perceber que o chamam, volta-se para o interlocutor e aproxima-se para o cumprimentar. O exercício foi repetido várias vezes, alternando-se as posições, e nem sempre, como se calculará, foi bem-sucedido. O número de vezes em que o foi não deixa, porém, de surpreender. Ora, estamos aqui perante uma forma de comunicação entre os bailarinos que se define pela apreensão intuitiva da sonoridade vocalizada. O som, note-se, não se transmite de um ponto a outro, antes, para designar com rigor, se propaga. Enquanto uma mensagem de conteúdo determinado é transmitida, na medida em que passa de um ponto – o emissor – para outro – o recetor –, já a identificação deste chamamento ocorre num ambiente de irradiação sonora, para o que se pede que os bailarinos se sensibilizem ao som, não apenas através dos ouvidos, como também, sinestesticamente, a partir da pele, superfície onde o som vibra.

Exercício: Bater os pés, todos juntos e aproximados. Juntar aplausos e ocupar os espaços vazios, de silêncio (espaço entre-pateadas) com sons vocais. O som vai ficando cada vez mais unísono e, paulatinamente, vai conduzindo à dança. O formador afirma: “ocupem o espaço vazio, mas sem o esgotar”, “vão introduzindo ideias, mas começando com o simples, o bater os pés, e o ritmo surge daí”. As ideias são palmas, sons, batidas nas pernas, etc. Alguns reclusos perdem-se do grupo, mas, através do ritmo, facilmente voltam a entrar. (Diário de Campo, EPL, 9/mar./2020).

Assistimos aqui à criação de um ritmo coletivo a partir da harmonização dos ritmos individuais. Vejamos que comunicação é posta em curso pelos bailarinos, i. e., que género de mutualidades entre si instauram para que tal aconteça. Adiantemos desde já que a chave para o fluir do exercício é a da possibilidade de colocar os bailarinos ligados por uma determinada energia, uma tal que, mais do que pertencer a cada um deles individualmente, os ultrapassa, pelo que se lhes apela para a capacidade de se permeabilizarem e fazerem recetivos. Trata-se, bem-entendido, de se deixarem ser afetados por uma corrente energética que requer da sua parte uma atenção rítmica que, distinta da focalização visual, não a dispensa, se bem que a entrelaçando com a escuta, tanto do som, como do corpo dos colegas. A abertura ao entorno aqui solicitada é holística, sendo essa a condição para que cada um dos bailarinos se possa ajustar ao ritmo de forma quase instantânea e pré-reflexiva, ou, em bom rigor, ajustar a partir de uma reflexividade outra, justamente a da dança, que, como veremos, é qualitativa, cinética, sensorial e rítmica.

Tal é evidente nos momentos em que um dos bailarinos, perdendo o ritmo do grupo e, por conseguinte, movendo-se desfasadamente, rápida e facilmente reentra em contacto com a energia, sem que, para tal, precise de recorrer à linguagem verbal ou a qualquer outra sinalética convencionada. Repare-se no seguinte: se, a meio de uma conversação, alguém (seja por que motivo for) se perde relativamente ao que está a ser dito, então tem uma de três hipóteses: ou bem que abdica da compreensão, podendo aí abandonar a conversa ou permanecer simulando estar a acompanhar, ou bem que requer ao interlocutor para voltar atrás, ou, ainda e finalmente, apreende aquilo que havia sido perdido por intermédio de uma interpretação retrospectiva a partir dos novos dados introduzidos na conversa. Ora, o exercício aqui relatado cose-se com linhas de outra natureza, senão note-se que, em primeiro lugar, no caso de alguém se desconectar da energia rítmica coletiva (qualquer que tenha sido a razão para se ter imunizado ao contágio afetivo), pode, decerto, abandonar o grupo, mas, contrariamente à conversa, onde mesmo correndo riscos (caso seja diretamente interrogado, intervenha absurdamente, ou até mesmo pela expressão desligada do olhar), é em todo o caso *possível* ao interlocutor simular estar a acompanhar, já na dança isso é impossível. Para entender por que assim é, há que encarar o paradoxo da atividade-passividade, o qual já temos vindo a perceber ser, no fundo, mais do que uma contradição lógica, uma tensão existencialmente experimentada. De um lado, a conversação preserva uma latitude ampla quando ao grau de participação exigido: é possível participar numa conversa com níveis

de atenção e intensidade reduzidos, sem com isso perder o rasto ou deixar de se estar numa situação de interlocução. De outro lado, *na dança, ou o envolvimento é total ou não se trata de dança*. É que se a linguagem verbal emite um significado passível de uma decifração distanciada, a dança é a participação ela mesma e, para mais, qualitativa e presencial, i. e., cujo circuito de reflexividade é mais curto – mas não menos potente – porque baseado na consciência corporal. O que nos leva à face da passividade: se na conversa o processo de significação permite um amortecimento do significado que salvaguarda um certo distanciamento⁵²⁷, na dança, pelo contrário, só se comunica com os restantes bailarinos sendo-lhes permeável e por eles contagiado. Assim, perdendo o ritmo coletivo, não há terceira via para lá do abandono e da reentrada. Em segundo lugar, a corrente energética, por não ser, como a linguagem verbal, decomponível em unidades de sentido discretas e atomizadas, não permite que a reentrada se faça pelo retrocedimento. É possível, claro, interromper o exercício e recomeçá-lo para que quem se perdeu o possa reintegrar. Mas o ponto aqui destacado é outro: numa conversa é possível retroceder até ao ponto em que o interlocutor se perdeu para a partir daí recomeçar, enquanto na dança a reentrada no ritmo se faz sempre a meio, com ele em andamento e progressão constante. Noutras palavras, na conversa reentra-se recuando, retomando, já na dança, por sua vez, reentra-se avançando. Finalmente, em terceiro lugar, se na conversa é possível recuperar o perdido através do seu desenrolar, na dança tal não acontece, já que a capacidade de reentrar nada definido e determinado recupera, antes consistindo em re-sintonizar. Ou seja, na conversa verbal é possível fazer retroagir as novas informações nas anteriores que haviam sido perdidas, assim reentrando na interlocução, já na dança a reentrada não assenta em qualquer retroação, dando-se sempre já no meio.

Em síntese, *a harmonização do ritmo apela à capacidade de sintonização afetiva e energética dos bailarinos*, a qual se, por um lado, requer *um envolvimento total do corpo*, a verdade é que, por outro lado, *tem por condição a permeabilização aos outros corpos*, sendo por via desta *tensão entre a atividade e a passividade* – aqui levada ao paroxismo – que a *comunicação* entre os artistas se dá. Os momentos em que os bailarinos se perdem e reentram no *ritmo coletivo* revelaram-se férteis para descrever a textura das

⁵²⁷ Não pretendemos generalizar, o que seria inequivocamente abusivo. O que afirmamos não se aplica às conversas empiricamente tidas, de entre as quais, evidentemente, nem todas se encaixam na descrição que fazemos. A linguagem verbal, como temos vindo a defender, vai muito além da significação, contendo, também ela, propriedades afetivas, rítmicas e estéticas que participam no curso da ação conversacional. De resto, as belas-letras, como todas as artes literárias, assim no-lo demonstram. O que afirmamos, deve elucidar-se, remete simplesmente para uma possibilidade existente na conversação, independentemente de empiricamente se verificar, e que não existe na dança.

suas *mutualidades, eminentemente inter-afetivas e inter-corporais*, no seio das quais se adquire a *capacidade de dançar*. Mas o rastreio da gênese desta capacidade deve ainda passar pela observação, já não dos momentos em que o ritmo já se encontra em progressão, mas dos passos dados para a criação deste ritmo coletivo. A comunicação envolvida nas mutualidades estabelecidas entre os bailarinos é, seguramente, parte integrante do processo de criação, ela é, mais, interna à obra criada; no entanto, não é menos verdade que a ação dos bailarinos não apenas se sintoniza a um ritmo preexistente, como também o cria, i. e., *a dança desdobra uma componente criativa estreitamente rítmica*.

Impõe-se, pois, ir desbravando caminho no sentido de nos aproximarmos da ação criativa propriamente dita dos bailarinos, a qual constataremos intrincar-se com a *improvisação*. Vejamos como é criado o ritmo coletivo que temos vindo a analisar. Os bailarinos encontram-se próximos uns dos outros, a sensivelmente meio metro de distância, uma vez que o modo de comunicação que lhes é exigido – e que garante a criação e a progressão do ritmo – requer a captação energética das ondas de calor afetivas emanadas pelos corpos. O coletivo que aqui está em causa, deve notar-se, não se confunde com o conceito de “grupo”, tão central na Sociologia. Ele, por um lado, não é uma entidade preexistente à qual se possa atribuir uma agência ou vontade, e, por outro lado, não se funda na partilha de algo já detido pelos bailarinos, sejam interesses, motivações ou afinidades. O coletivo é aqui uma propriedade emergente da ação situada e fundada no contacto corporal, mais do que na partilha, ou, se quisermos, na *efervescência*, a qual, tal como Durkheim (2008) ensinou, está na base do *socius*. Neste exercício, portanto, a criação do ritmo é indiscernível da criação do coletivo. O formador, então, oferece uma indicação inicial aos bailarinos, a saber, a de que devem bater com os pés no chão sincronizadamente. O ritmo insinua-se estribado tanto no som cadenciado emitido pelo contacto da planta dos pés no chão, como pelos movimentos que, bem-entendido, têm também eles que ser sincronizados. Mas também, não menos importante, na respiração dos bailarinos, cuja oscilação entre a inspiração e a expiração (já de si rítmica) é, para nós que a cerca de um metro da cena nos encontramos, visivelmente crucial para a harmonização dos esforços dos bailarinos. Som, movimento e respiração: assim subsiste o ritmo, por ora ainda pobre e demasiadamente sequenciado, visto consistir num único movimento.

O seu enriquecimento passa, então pela multiplicação de novos contributos. O formador – que interessante e sugestivamente chama a esses elementos rítmicos “ideias”

– oferece-nos um dado precioso para a compreensão da criação rítmica quando afirma que a tarefa consiste na “ocupação dos espaços vazios e de silêncio”, mas “sem os esgotar”. Qual o significado destas indicações? Ora, *só há ritmo na contínua variação*. Com efeito, basta imaginarmos uma duração onde vigora o silêncio absoluto (o silêncio do mundo) ou o ruído uníssono, a completa imobilidade ou a impossibilidade de alterar o movimento em curso, para percebermos que aí o ritmo não se instala. Por outro lado, *o ritmo não é qualquer variação, muito menos o artístico, pelo que carece de criação*. No caso concreto que aqui nos prende, entre cada batida com os pés no chão existe um período vazio. Para que o ritmo não se desvaneça entrando na repetição automatizada, há então que introduzir novas “ideias” nesse lapso vazio, tais como aplausos, sons vocais ou batidas com as mãos nas pernas. Porém – acedemos agora ao sentido das palavras do formador – *para que a contínua variação, essencial à subsistência do ritmo, seja possível, há que, por mais “ideias” que se introduza, preservar o vazio*.

Resta ainda por entender como são estas “ideias” introduzidas pelos bailarinos para fecundar o ritmo, na medida em que é aí que se encerra o gérmen criativo. Desde logo, devemos assinalar que a introdução de novos elementos não decorre de uma indicação nem tampouco consiste na aplicação de uma regra previamente definida. Mais: o trazer de um novo elemento não é sequer anunciado, sendo antes simplesmente introduzido. Verificamos, pois, que se trata de um processo imprevisível e improvisado. O ritmo não é um refrão, o qual, ao fim de algumas vezes, é memorizado e se torna previsível. O seu modo de subsistir é o da *evolução envolvente*, pelo que, no ritmo, a repetição de uma batida de pés não se soma simplesmente à batida anterior, antes arrastando para o instante presente todas as batidas precedentes, incluindo os vazios que as intervalam. Por esse motivo, a repetição rítmica da batida dos pés não repete exatamente as batidas anteriores, constituindo antes uma repetição transformadora do ritmo no seu conjunto. Só assim, repare-se, se garante a variação contínua, impedindo que a mesma degenere na simples alternância. Os bailarinos, portanto, improvisam, inserindo progressivamente no ritmo novas “ideias”, cabendo aos restantes, instalados que estão dentro do ritmo, sentirem a variação e ajustarem espontaneamente a sua ação. Em contrapartida, deve o bailarino que introduz o novo elemento intuir o momento certo para o fazer. A tarefa, como se imagina, é complexa. Então, a certo momento, algo aconteceu que nos intrigou profundamente: estando o exercício, como habitualmente, a ser realizado no centro da sala, o formador comunica aos bailarinos que, sem perder o ritmo nem a proximidade corporal entre si, devem deslocar-se para um outro local da sala, justificando

a decisão com o facto de lá o chão ser de madeira, em contraste com o piso de cimento onde até então se encontravam. O que está aqui em causa e qual a relevância do material do pavimento para o exercício? Para responder, mantenhamos presente a ideia de que o ritmo é uma criação sustentada na variação do som, da respiração e do movimento, o que, como vimos, solicita dos bailarinos o aguçamento e a composição dos vários sentidos para que possam ajustar a sua ação e, assim, entrar no ritmo. Neste sentido, porquê a madeira em vez do cimento? Ora, o contacto dos pés com o cimento, matéria dura e rígida, distingue-se desse mesmo contacto quando exercido contra a madeira. Em primeiro lugar, onde naquele as ondas de ressonância devolvidas ao corpo dos bailarinos à batida dos pés são mínimas, já a madeira, ao ser contactada pelos pés, provoca uma maior vibração no corpo, sendo, pois, um material mais responsivo em função da atividade que ali estava a ser desenvolvida. Essa responsividade, porém, não se limita a cada corpo que, individualmente, nela patea. Por isso, em segundo lugar, há que assinalar que o contacto com a madeira gera uma sonoridade mais prolongada quando comparada com o cimento. Este, por ser mais compacto, produz um som surdo, que rapidamente se abole, enquanto o pavimento de madeira, composto por várias traves compridas, logo, menos compacto, devolve um som que perdura por mais tempo no ar, auxiliando o ajustamento dos corpos e dos movimentos ao ritmo. Auxílio para o qual, e em terceiro lugar, também concorre o facto de a madeira, menos dura e compacta que o cimento, reter em si a vibração produzida pelo contacto dos pés, propagando-a por todo o solo ocupado pelos bailarinos, e constituindo, literalmente, um chão-comum facilitador do contágio rítmico. Vemos que *a improvisação enformadora do ritmo não ocorre num vazio, carecendo, pois, de certos marcadores, ou referenciais, mesmo que de natureza vincadamente afetiva, energética e sensorial.*

Voltemos ao movimento dançado propriamente dito.

Formar círculos compostos por 3 reclusos. Um primeiro começa a dançar de improviso e os outros imitam. A certa altura, a dança deve ser transmitida a um segundo membro do círculo, que o recebe e inicia o seu improviso. Este processo repete-se sucessivamente, sendo que os movimentos são passados de uns para os outros. (Diário de Campo, EPL, 5/jul./2021).

Contrariamente à sequência da peça coreográfica, onde os movimentos a realizar se encontravam, apesar de tudo, predefinidos e ensaiados, cingindo-se a comunicação entre os corpos à sincronização rítmica dos mesmos, aqui os movimentos são desconhecidos, tanto da parte daquele que os deve acompanhar, como também daquele

que os deve improvisar. Formados em trios, um dos bailarinos improvisa movimentos que devem ser imitados pelos restantes dois colegas. É, portanto, inevitável que surja um atraso na imitação, uma vez que, sendo o movimento improvisado, logo, imprevisível, não há como não se abrir um lapso de tempo entre os movimentos dos vários bailarinos, o qual deve, todavia, ser o mais possível encurtado. Para tal, repare-se, deve cada um dos bailarinos, já não apenas perceber visualmente o parceiro, já não apenas entrar no seu diapasão rítmico, como, mais fundamentalmente, intuir a qualidade do movimento realizado, sendo essa a condição da abreviação da imitação. Não se trata, pois, exatamente de uma imitação ou replicação mecânica, mas de uma sintonização fundada na apreensão sensível da qualidade do movimento do outro, sendo justamente por seu intermédio que a comunicação – como se constata eminentemente afetiva – se pode consumir. Esta é, aliás, também a condição para o bailarino acolher o movimento que lhe é passado pelo colega e ser capaz de o continuar pelos seus próprios meios. A ideia é a de improvisar, decerto, mas instalado numa corrente de energia afetiva, no seio da qual se parte da qualidade do movimento recebida para, progressivamente, a transformar improvisando. E resulta notório, mais uma vez, que a improvisação – peça central no desenvolvimento do CEC – não consiste numa criação *ex nihilo*, mas em sintonizar-se de um tal modo em que o novo possa aparecer.

É importante frisar que o CEC, sendo promovido pela COR, implementou os processos criativos aí desenvolvidos e trabalhados profissionalmente. Conforme é comunicado no *website* do projeto “foram introduzidos conceitos e técnicas da dança contemporânea com especial ênfase no trabalho de contacto e improvisação e na exploração de um imaginário físico próprio”⁵²⁸, ficando explícita a centralidade da improvisação a partir do contacto corporal e da exploração da consciência corporal. Estamos recordados da avaliação que Olga registou no seu Diário de Criação a respeito do solo de Davidson. Segundo a coreógrafa, o bailarino está a fazer “demasiado esforço”, escrevendo que a solução desse problema passa por “improvisar mais”. Repare-se na oposição aqui delineada entre esforço e improvisação, o que não deixa de confirmar o ajuste espontâneo posto em prática pela improvisação. O que, bem-entendido, exige esforço, somente não de um *esforço deliberado*, o qual condenaria o corpo à condição de instrumento, mas, outrossim, de *sintonização*: com o próprio corpo, com o espaço, com o corpo dos outros. A dança a que assistimos não se desdobra pela aplicação de regras ou

⁵²⁸ Comunicado disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/>.

códigos coreograficamente canonizados. Por muito que se ensaie e repita, *o busilis do processo criativo é o da exploração das sensações internas, das qualidades cinéticas do corpo*, razão pela qual, justamente, se trabalhou exaustivamente a consciência corporal. *É aos próprios bailarinos que incumbe descobrirem o material para dançar, tarefa para a qual os vários exercícios citados os visam preparar e capacitar*. Os exemplos abundam, mas refira-se uma sessão em que Catarina lança um repto extremamente vago aos bailarinos: “encontrem a parte do vosso corpo que quer mexer, aquela que se sente mais viva em cada momento”⁵²⁹. São os bailarinos que devem descobrir os movimentos, não refletindo intelectualmente sobre eles, mas antes sentindo a parte viva do seu corpo e experimentando.

Recuperamos o episódio em que Catarina desafiou os bailarinos a explorar a sala de reuniões da direção do EPL. Face ao medo manifestado por eles, a coordenadora indicou um gesto específico, o de sentar, e um modo particular de o realizar, bem comportadamente. Ora, abandonámos a análise dessa cena quando Catarina informou aos bailarinos que não tinham que temer verdadeiramente estragar alguma coisa, pois o importante é a sensação interna do movimento, o qual “afeta mais o corpo do que o espaço”. Apresentemos as cenas seguintes desse episódio, as quais nos abrirão para a análise de o que foi feito com a sensação interna do gesto de sentar, i. e., para a criação.

No final do exercício, a Catarina pergunta-lhes: “como seria desenvolver o corpo a partir desse gesto?”, “como trazer novidade, nova informação? Como podemos explorar?”. E acrescenta: “vamos passar para diferentes partes do corpo o gesto que fizemos. Para as pernas, p. ex.”. O desafio, então, é que eles se “movam pela sala impregnados por essa qualidade de movimento”, como diz a Catarina, “levando consigo este padrão de movimento”. Por fim, voltar lentamente para as cadeiras. Catarina: “agora escolham uma posição na cadeira que sabem não ser suposta terem nesse espaço”. Muitos dos reclusos põem os pés em cima da mesa. E a Catarina desenrola o exercício: “movam-se no espaço de maneira repreensível”. “Mas sem partir nada!”, completa. E prossegue: “explorem essa atitude reprovável para desenvolver uma dança a partir daí. Usem o espaço!”. Passados uns instantes: “agora voltem a uma posição neutra”. (Diário de Campo, EPL, 8/fev./2021).

Sentida a qualidade do gesto de sentar de forma bem-comportada, i. e., acedendo-se ao material da dança, há que dar o passo seguinte, já que a sensação interna da qualidade do movimento, por si só, não basta. Há que, como afirma Catarina, “desenvolver o corpo a partir desse gesto”, enunciado cujo apreensão do sentido nos remete para a relação do movimento e do corpo como via exploratória de “novidade” e

⁵²⁹ Diário de Campo, EPL, 30/mai./2022.

“novas informações”. O movimento de sentar numa cadeira traduz uma técnica corporal dominada pela larga maioria das pessoas, cumprindo um propósito particular em cada uma das situações do dia-a-dia: sentar para comer, sentar para conversar, etc. O movimento vale aí pelo seu sentido pragmático, visando o prosseguimento da ação, e, por isso, apagando-se enquanto movimento em si. Ora, neste caso, e na dança em geral, o movimento de sentar descontextualiza-se, tornando-se ele mesmo o propósito da ação e voltando-se sobre si próprio para que os bailarinos se tornem capazes de aceder à sua qualidade. Mas esta qualidade carece de algo mais. O quê? Que a partir dela se “desenvolva o corpo”, ou seja, que o corpo se impregne dessa qualidade cinética e por ela seja movido. E à medida que a qualidade de movimento se alastra pela totalidade do corpo, alcançando zonas físicas e intensidades energéticas usualmente dela dissociadas, surge a descoberta da “novidade”. Para criar dança, há que fazer o movimento “passar para diferentes zonas do corpo”, operação só possível quando aquele é abstraído dos seus contextos práticos e atingido na sua qualidade singular. É Nuno quem o afirma com uma clareza só ao alcance de quem o sente na pele:

“Se calhar, muitos de nós no dia-a-dia não temos aquela perceção de dizer epá eu também faço este movimento, mas não damos atenção ao movimento. Se calhar nós estamos muito habituados a falar, a dizermos coisas uns aos outros, mas estar a exprimir uma sensação através do corpo, ou apenas com um braço, ou com uma perna, ou apenas com a cabeça...é uma sensação muito diferente, muito diferente. E o corpo fala por si”. (Depoimento de Nuno)⁵³⁰.

Nessa senda, Catarina pede aos bailarinos que circulem pelo espaço da sala imbuídos dessa qualidade de movimento ou, noutras palavras, que a qualidade se movimente pela sala veiculada pelos corpos dos bailarinos. Tudo para que se possa, enfim, “desenvolver uma dança”.

Acompanhámos aqui de perto a ação dos bailarinos no sentido de indagar as dependências práticas que mantêm com o meio ambiente e as mutualidades estabelecidas entre si para dar curso ao engajamento criativo. Constatámos que as capacidades aí formadas passam por uma reconfiguração do ambiente e do próprio corpo. Mas rapidamente nos apercebemos que este processo criativo exige um mergulho na consciência corporal, a qual, como escrevemos, dá conta do pensamento do corpo. Nesse sentido, dedicamo-nos na subsecção seguinte ao aprofundamento da natureza da

⁵³⁰ Transcrição extraída de um vídeo disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/media/videos/>.

reflexividade desdobrada pela dança, dos formatos informativos e cognitivos em que opera situacionalmente, e ainda do modo como são integrados na coordenação do curso da ação.

4.4.2.2.2 Pensar movendo o corpo

O movimento não é uma simples operação física do organismo em reação a um estímulo ambiental, mas também não é apenas uma operação corporal com vista à prossecução de certos fins. Como referimos, *o corpo não se reduz a um instrumento ao serviço da cognição, uma vez que detém uma cognição específica, algo como uma cognição sensível*, modo particular de produzir sentido de si, dos outros e do mundo. Consequentemente, o movimento comporta uma, se assim a podemos denominar, inteligência própria, a qual o investe e qualifica⁵³¹. Não se esgotando nas finalidades que se propõe atingir, o movimento carrega uma qualidade propriamente cinética, cujo acesso requer um trabalho sobre a consciência corporal da parte dos bailarinos. Despojado dos seus atributos externos e despido da sua funcionalidade, *o movimento emerge na sua qualidade pensante, constituindo o material da dança*. Neste sentido, dançar já é pensar no e pelo movimento. Julgamos ter deixado esta ideia – a da continuidade do sensível e do reflexivo no curso da ação – assente na subsecção anterior.

No entanto, a reflexividade desdobrada pela dança não se limita à consciência corporal. Enquanto modalidade artística, não basta aceder às qualidades cinéticas por via das sensações internas, uma vez que, visando a consumação da obra, essas qualidades têm de ser mostradas e apresentadas. Mesmo admitindo – como o fazemos sem reservas – que a mostra do espetáculo da dança está longe de se cingir à visibilidade dos movimentos realizados em palco, dirigindo-se, não apenas à percepção visual do espectador, mas ao seu corpo inteiro, parece-nos uma consideração razoável a de lembrar que o movimento tem de se fazer presente perante o público. Noutras palavras, *o movimento que durante o trabalho sobre a consciência corporal foi voltado para dentro deve, de seguida, reemergir e exteriorizar-se*. Já transformado, naturalmente, visto que trabalhado a partir da sua sensação interna. O que está em causa na dança é isto mesmo: *trazer para fora a qualidade interna do movimento*, mesmo que essa externalização passe por estar quieto no palco. No limite, certas qualidades cinéticas internas são mais bem mostradas na

⁵³¹ O que não significa que devemos entender esta inteligência corporal como dada ou natural. Sem prejuízo de posteriormente elaborarmos esta ideia, clarificamos desde já que a inteligência corporal decorre e exige aprendizagens, aperfeiçoamentos e aprimoramentos.

completa imobilidade. O ponto não é o da visibilidade, termo impróprio para dar conta da qualidade, mas o da *mostra*, a qual passa sobretudo pela *presença do corpo*, esse sim atributo matricial da dança: *um corpo durando no espaço*.

A passagem da sensação interna do movimento até à sua mostragem dá trabalho e cabe aos bailarinos, acima de tudo, e à equipa do CEC, realizarem-no. Trabalho esse que, como constatámos ao longo da pesquisa, implica repetições, afinações, correções e revisões dos movimentos com vista a esculpi-los da maneira considerada mais adequada para mostrar as suas qualidades. Trata-se, pois, de um trabalho reflexivo distinto do pensamento corporal – reflexividade essa que, partindo do movimento corporal, sobre ele incide e produz sentido, sem que, deve salientar-se, belisque ou colida com a centralidade que a improvisação, a exploração e a descoberta detêm no processo criativo. Então, se no exercício da consciência corporal assistimos aos bailarinos pensarem prolongando o corpo no corpo – e cujo sentido consiste no movimento –, vemos agora que, apesar de tudo, se abre *um hiato entre o corpo prolongado no corpo e o bailarino*: espaçamento justamente no seio do qual é possível aos bailarinos produzir sentido para refletir sobre o movimento e até, note-se, sobre a sua própria experiência da dança.

Nesta subsecção visamos os formatos informativos e cognitivos que, por um lado, operam praticamente na instauração de um espaço hermenêutico próprio da dança, e, por outro, abrem avenidas para a reflexividade se desdobrar no curso da ação artística. Num primeiro momento, deixamos clara a presença desta reflexividade na ação criativa dos bailarinos. Num segundo, elucidamos as diferenças fundamentais entre a reflexividade posta em prática na dança e a reflexividade racional-verbal, não sem apontar como, apesar de tudo, a linguagem verbal participa na ação criativa. Seguidamente, num terceiro passo, debruçamo-nos sobre os formatos informativos e cognitivos que atuam na construção dos movimentos, nas suas retificação e revisão. Concluiremos, enfim, com um conjunto de casos empíricos a respeito da potencialidade de a dança – com a sua reflexividade específica – convocar, desdobrar e re-significar representações sociais e sentidos convencionados.

A implementação do projeto CEC, como se sabe, almeja um conjunto de propósitos do foro social, propósitos esses já enunciados e para o cumprimento dos quais se considera que a atividade da dança comporta inúmeras virtualidades para aqueles que nela se envolvem. No entanto, é a própria Catarina que reconhece que não basta dançar para atingir os desígnios a que o projeto se propõe: no intuito de “mudar o pensamento e a vida” dos bailarinos, a coordenadora admite que “o espetáculo final é importante, mas

não vamos ficar por aqui. Queremos criar um momento seguinte de reflexão (...). O que é o CEC para mim? Como posso transformar a minha vida? O que levo daqui e o que me falta?”⁵³². Ou seja, o CEC pretende estimular, não só o exercício da consciência corporal, como também uma *reflexividade de segundo grau* nos bailarinos, incentivando-os a produzirem sentido sobre a sua experiência da dança e, não menos relevante, de como ela se repercute (ou repercutirá) na sua vida futura. O desenvolvimento de conversas verbais no final de cada sessão também atesta a inequívoca importância que o *incentivo à reflexividade por via da formulação discursiva* ocupa no CEC, fomentando a elaboração discursiva e narrativa. Sendo de segundo grau, não deixa, contudo, de assentar na própria ação criativa.

Desloquemos o olhar para uma reflexividade exercida mais rente ao movimento, capacidade emergente e desdobrada no seio da própria atividade.

Após o ensaio de uma parte do espetáculo, Olga ajuíza: “fica fraquinho assim”. [E mais tarde na sessão] é Catarina a criticar: “vamos falar sobre a última parte. Não está bem, não está bem!”. (Diário de Campo, EPL, 27/jun./2022).

É realizado um segmento da peça coreográfica a apresentar na FCG debaixo da supervisão de Olga e Catarina. E o que veem não as agrada, emitindo, por isso, uma avaliação: “fica fraquinho assim”, “não está bem”. Ora, a *avaliação tem por condição de possibilidade a produção de sentido*: o absolutamente absurdo não é passível de avaliação, mas apenas identificável sob a forma de ausência de sentido, o que, repare-se, já de si convoca o sentido. Os movimentos realizados pelos bailarinos carregam um sentido cuja natureza já apurámos, pelo que não admira que sejam comentáveis. Em sentido inverso, ou seja, em tom elogioso, Olga, após a realização de um outro segmento da peça, declara o seguinte: “já se vê!”⁵³³. Limitamo-nos a dar conta de ocasiões em que a reflexividade se faz ostensivamente notada, mas o conteúdo e a forma destes comentários proferidos abrem para a análise da sua natureza. É que nenhuma justificação explicativa é esboçada para fundamentar a avaliação. E quando Olga afirma elogiosamente que “já se vê”, dá a entender que a sua avaliação repousa na perceção intuitiva dos corpos dos bailarinos em movimento: “já se vê” parece querer dizer que lhe

⁵³² Extraído de uma notícia disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

⁵³³ Diário de Campo, EPL, 28/fev./2022.

foi possível ver a qualidade do movimento a partir e através dos movimentos empiricamente realizados em frente aos seus olhos.

Partamos de uma declaração da coordenadora do CEC que consideramos ser um convite para adentrar no modo como a atividade da dança produz sentido, bem como as avenidas por onde este circula e se comunica: “portanto, lá está, nós não vamos para o EPL passar só movimento, mas vamos pedir: «construam a vossa linguagem»”⁵³⁴. Catarina reconhece explicitamente que *o movimento de pouco ou nada vale se for simplesmente instruído aos bailarinos*. O desígnio do CEC não é aplicar um programa de ensino de dança nas sessões, antes o de promover uma *experiência transformadora*. E esta só se desencadeia, podemos ler nas palavras de Catarina, *se o movimento for inserido numa linguagem*. Ora, esta linguagem destriça-se inequivocamente da linguagem verbal, no entanto, partilha com esta, como qualquer outra linguagem, dois atributos: por um lado, os movimentos na dança são trabalhados e a coreografia é composta, ou seja, eles são passíveis de organização gramatical, gerando sentido, não só, mas também, pela conjugação com outros movimentos, por outro lado, como linguagem, os movimentos transportam uma carga expressiva, fenómeno que será posteriormente abordado.

Em todo o caso, trata-se de uma linguagem distinta da linguagem verbal, pelo que o entendimento da *dança como linguagem* tem como pressuposto que adotemos uma conceção lata do termo.

Exercício. Imaginar uma reunião de diretores da prisão a decidir o que vai acontecer às prisões na pandemia. Traduzam isso para a dança. A coordenadora afirma mesmo: “não é linguagem gestual, mas conversar com a partir da dança, movimentos abstratos”. (Diário de Campo, EPL, 20/jul./2020).

O desafio lançado é o de os bailarinos dançarem uma reunião entre os diretores da prisão com vista à definição das medidas sanitárias a aplicar. Tendo um referente concreto, seria de esperar que os bailarinos simulassem essa mesma reunião, replicando os gestos e as palavras que seriam expectáveis observar nos decisores. Mas dançar não é imitar ou dramatizar, sequer traduzir para gestos. E esta indicação de Catarina é essencial, pois se a vimos declarar quer o CEC é uma proposta que visa que os bailarinos “encontrem a sua linguagem”, agora, por seu turno, diz que dançar a reunião “não é linguagem gestual”. Ambas as linguagens - a gestual e a dança – assentam no movimento, decerto, mas Catarina não tem dúvidas em distingui-las. Onde reside a sua diferença?

⁵³⁴ Extraído de uma entrevista disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

Ora, a linguagem gestual, pese embora não-verbal, é codificada, isolando gestos, definindo-lhes um começo e um fim, convertendo-os em unidades discretas e combináveis e atribuindo-lhes um significado específico. Já a dança, em contrapartida, não intende corresponder à linguagem verbal ou, se quisermos, mimetizá-la. É por isso que se “dança a partir de”, não se traduz; é por isso, também, que se parte de “movimentos abstratos”, não de significados concretos. E, todavia, o que é certo é que, fiando nas palavras de Catarina, *a dança “conversa”, i. e., comunica.*

Exploremos estas diferenças sem delongas, partindo de imediato para os cruzamentos entre a linguagem verbal e a dança, na senda de aferir as diferentes semioses que põem em jogo. Porque a verdade é que a linguagem verbal – e respetivo modo de significação – não é completamente alheio à atividade da dança, servindo para estimular a dança e para conduzir a realização dos exercícios. Acontece, porém, que a linguagem verbal participa na atividade dos bailarinos de um modo peculiar, fruto da torção que a própria dança lhe impõe. Vejamos um primeiro caso em que ambas as linguagens se encontram com vista à potenciação da ação criativa dos artistas:

A coordenadora dá um trabalho-de-casa aos reclusos: que escrevam para a próxima sessão o que sentem relativamente à questão da apresentação em Cascais como se de um sonho se tratasse (imagens, movimentos, cheiros, etc.). Pensar onde, no corpo, “este tema quente pulsa, o que provoca, ao que sabe na boca, onde pesa”. (Diário de Campo, EPL, 9/mar./2020).

É nosso dever lembrar ao leitor a já mencionada situação no seio da qual este desafio foi endereçado aos bailarinos. Trata-se do episódio em que Catarina promoveu uma discussão conjunta com o grupo de bailarinos para decidir relativamente ao convite de realizar uma apresentação pública em Cascais, convite que, por apenas poder ser aceite por metade do grupo, foi enjeitado. Ora, essa conversa (e respetiva decisão) teve lugar no início da sessão, no entanto, Catarina achou por bem retomar o tema no final da mesma. Não para dissuadir os bailarinos da decisão já deliberada, mas antes para tornar essa própria decisão um pretexto para trabalhar a consciência corporal, pelo que o pomo da conversa reside nas sensações internas e corporais provocadas pela decisão conjuntamente tomada: “o que sabe na boca, onde pesa?”. Ora, o interesse para o argumento que pretendemos aqui desenvolver prende-se com o modo como os bailarinos são convidados a aceder a essas sensações: não pela dança, que só dali por uma semana poderá ser retomada, mas pela escrita. A linguagem verbal e a dança encontram-se, a primeira sendo convocada para estimular a segunda, não sem, contudo, recomendações

precisas, pois, avisa Catarina, a escrita deve versar sobre as sensações corporais. Resulta, pois, evidente que uma e outras linguagens não constituem universos estanques, sequer separados, achando pontos de contacto nos quais, desejavelmente, a dança se acha potenciada.

Outros dos modos de a linguagem verbal participar na coordenação do curso da ação dos bailarinos é para fornecer indicações durante a realização dos exercícios, tendo aí por fito facilitar a sua condução. Destarte, várias indicações verbais vão sendo emitidas aos bailarinos. Vejamos a natureza dessas indicações, as quais entendemos constituírem um dado valioso para identificar as diferenças entre ambas as linguagens no seio da sua arregimentação conjunta.

A certa altura, a coordenadora diz “posso propor uma coisa de movimento, que isto de estar a falar é difícil?” Põe-se a tocar música. A coordenadora faz movimentos corporais que eles têm de reproduzir, dando, ao mesmo tempo, indicações. Reunimos aqui algumas delas, pela peculiaridade do léxico empregado: “ir buscar as curvas”; “encontrem o vosso espaço”; “mexam-se tímidos, como se estivessem envergonhados”; “empurrar o chão com os pés”; “flutuar”; “fecha e abre”; “puxar pelas costelas”; “braços soltam”; “desenhar círculos no espaço”; “desenhar na parede do espaço”; “joguem com a distância entre os cotovelos e os joelhos, ponham-nos a conversar entre si...agora sem pensar...agora deixem as mãos entrar na conversa”; “sintam o prazer no esforço”; “o coração empurra a mão”; “imaginem a pélvis cheio de água. Fluir ao ritmo da música. Deixar a água escorrer até aos pés. Agora escorre das pélvis para cima...sacudir a água”. (Diário de Campo, EPL, 20/jul./2020).

A sessão é animada por via telemática. Catarina propõe um exercício, explicando-o verbalmente. Os bailarinos, tudo aparenta, escutam com atenção. Mas a certa altura, a coordenadora parece aperceber-se que a linguagem verbal não é a mais adequada para transmitir a mensagem pretendida. Por conseguinte, pergunta retoricamente se “pode passar ao movimento”, uma vez que “falar está difícil”. A desafinação entre ambas as linguagens (dança e verbal) começa aqui a ser vislumbrada, sendo, em todo o caso ratificada pelas expressões utilizadas. Como tivemos oportunidade de assinalar noutra lugar (Resende & Carvalho, 2024), as indicações de Catarina estão longe de elaborar uma explicação ou de lançar luz sobre os movimentos, não desempenhando uma função de metalinguagem, mas antes de auxiliar. O que significa, p. ex., a expressão “ir buscar as curvas”? Ou “desenhar círculos no espaço”? Ou ainda o “coração empurrar a mão”? O seu sentido está longe de ser literal. É consensual que as curvas não se apanham, os círculos não se desenham e o coração não empurra realmente a mão. E, porém, estas indicações auxiliam a ação dos bailarinos, já que, estilizando metaforicamente a

linguagem verbal, abrem para a imaginação, essa tal que, note-se, converte o “apanhar as curvas” num movimento redondo, ou o “coração a empurrar a mão” num movimento de sístole e diástole, contração e relaxamento. Ou seja, as palavras atuam nos bailarinos menos como ordens a cumprir, sequer indicações específicas a aplicar, mas antes como aberturas imaginativas que se repercutem diretamente na realização do movimento, mais do que explicá-lo.

Complementemos o argumento com o registo seguinte:

A coreografia é marcada através de números que ritmam e subdividem o tempo e o ligam aos movimentos efetuados. Os ajustes e correções necessárias levam a comentários da equipa do CEC, tais como: “faz como se fosse uma cotovelada”, “apanha as curvas do espaço”, “tu estás a fazer assim”, “a ideia é esta”, “o primeiro, assim, o segundo, assim”, “estás a fazer longo”, “isso!”, “é como se isto encaixasse”, “é mesmo esta sensação de...pah!, tipo militar!”, “está um bocadinho preso”, “lança as costas”, “se vocês deixam o peso no meio, fazem assim”, “cria espaço”, “lança desde o centro”, “passem daqui para aqui”, “um bocadinho mais extenso”. (Diário de Campo, 28/fev./2022).

Lendo as indicações de Catarina, tudo nos leva a crer que a dança se trata de uma linguagem imanente ao movimento e qualitativa, i. e., sem recurso a uma metalinguagem. E se a linguagem verbal a secunda, como vemos acontecer, é porque ela é objeto de uma torção tripla. Ou bem que ela, em primeiro lugar, vale pela sonoridade emitida, mais do que pelo significado ou referente, desempenhando a função de marcar tempos e ajudar na criação rítmica, ou bem que, em segundo lugar, ela é fortemente indexada ao contexto concreto: “aqui”, “assim”, “esta”, “isso”, ou o uso de onomatopeias como “pah!”, ou sons não-verbais, constituindo um índice, mais do que um símbolo, para a coordenação do curso da ação, ou bem que, finalmente e em terceiro lugar, ela se metaforiza, abrindo o movimento para o “como se”, i. e., assombrando a situação presente com uma ausente, imaginária, formando com esta uma analogia facilitadora do curso da atividade.

Em suma, a linguagem verbal mantém o seu poder comunicacional no engajamento criativo dos bailarinos, sem que, porém, por um lado, seja a principal via de produção de sentido, por outro, passe pela esfera representacional ou explicativa. Isto significa que a afirmação da especificidade da linguagem da dança e da sua resistência à tradução não conduz necessariamente à negação ou inviabilização da presença da linguagem verbal. Simplesmente, *a linguagem verbal acomoda-se à atividade da dança de um tal modo que aponta para a irredutibilidade (e não incompatibilidade) do movimento dançado à*

*racionalização lógica e axiomática*⁵³⁵. Fenómeno não muito distante do verificado nos pintores Leopoldo e Bonifácio: o primeiro quase dispensando o verbo e, das poucas vezes que a ele recorreu a respeito da pintura, fazendo-o tender para a redundância tautológica ou elaborando simples apreciações cromáticas, o segundo, proliferando a prosa, contudo em torno de algo que, no limite, pode “nada significar”. Não admira, pois, que seja a própria Catarina a admiti-lo quando em certo dia, depois de passar alguns minutos a propor verbalmente a realização de um exercício aos bailarinos, se interrompe e declara: “o que é que eu estou aqui a falar? Para que é que isto interessa? Vamos fazer!”⁵³⁶. Esta ideia de que a linguagem verbal é, não apenas distinta, mas ainda insuficiente para reconstituir o movimento da dança já resultara clara quando, como indicámos no capítulo metodológico, Catarina nos convida (não sem insistência) para participar nas sessões dinamizadas, argumentando que escrever sobre a dança, tarefa a que nos propúnhamos, exige que se a experimente: há que sentir para ousar escrever e mesmo assim a tradução será sempre falha. Ideia ainda presente quando a equipa do CEC convida no final da apresentação os membros da plateia das mostras informais a ocupar o centro da sala para dançarem livremente ao som de uma música.

E, todavia, a dança é uma linguagem, dotada de uma gramática e convenções próprias, que requerem aprendizagem, correções, ensaios. Não deixa de ser sugestivo que se denomine uma sequência de movimentos justamente como uma “frase”. Leiamos um trecho onde os bailarinos se dedicam à construção de uma dessas frases, procurando aferir os seus atributos específicos e, por conseguinte, distintivos da gramaticalidade verbal.

O dinamizador vai propondo certos movimentos. Depois vai juntando-os sequencialmente, focando no fim de um movimento para dar início ao seguinte. A repetição é constante, e a memória cumulativa. O dinamizador marca os tempos com sons vocais, palmas, pés no chão e palavras-chave: “reflexão”, “longe!”. Sempre que se introduz um novo movimento, repete-se o anterior. Outras vezes, retoma-se a sequência mais atrás. A certa altura, divide o grupo em dois. Cada grupo deve fazer a sequência completa com o outro grupo a assistir. (Diário de Campo, EPL, 8/nov./2021).

A observação atenta da construção de uma frase dançada rapidamente nos mostra que uma sequência de movimentos não equivale a uma sequência de palavras. Onde esta se compõe de unidades discretas e decomponíveis (os fonemas), cuja combinação dá

⁵³⁵ Justamente por serem simultaneamente distintas e (potencialmente) compatíveis é que as convenções verbais e da dança, embora nem sempre comuniquem diretamente, transitam entre si e permitem que os bailarinos acedam e se confrontem por via da atividade artística com outras convenções (não-artísticas) essenciais à vida comum e à possibilidade de reinserção.

⁵³⁶ Diário de Campo, EPL, 8/fev./2021.

origem a diversas unidades de significação (palavra, frase, discurso), aquela é contínua, pois o movimento não se presta da mesma maneira à decomposição. Ou seja, se a primeira sequencia unidades para significar, a dança é em si mesma o sentido da própria sequência. Além disso, onde a significação da linguagem verbal passa, não só, mas também pela parêntese significante-significado, sendo capaz de apontar para um referente externo, a dança para nada aponta senão para a qualidade do movimento que ela mesma mostra, ou seja, recorrendo à terminologia linguística – aqui manifestamente abusiva e imprecisa –, pode arriscar-se dizer que o significado é o significante. Como corolário, se a primeira se presta a uma função *meta*, i. e., à autorreferencialidade, já na segunda, pela sua imanência, tal não se revela possível: o movimento não explica, racionaliza ou sistematiza o movimento.

Posto isto, como perceber a natureza gramatical da dança? Porque, de facto, vemos o formador montar uma sequência de movimentos que está longe de ser arbitrária ou absurda. Antes pelo contrário, o escrúpulo subjaz ao frasear, requerendo certos cuidados, experimentações, avaliações, correções e revisões. Repare-se, desde logo, num detalhe de crucial importância: sempre que se introduz um movimento na sequência, repete-se, no mínimo, o anterior, podendo até voltar-se mais atrás. Porquê e o que é que este aspeto nos diz da gramaticalidade da dança? Os movimentos mostram-se, afinal, decomponíveis? Entendemos que não. O que eles são é componíveis, o que não significa exatamente o mesmo. Esclareçamos esta nuance: na dança, o sentido reside na sequência, de onde a sua gramaticalidade, ao que acresce que a sequência é construída pela progressiva introdução de movimentos; no entanto, note-se, o sentido perder-se-ia na decomposição da sequência (contrariamente à frase verbal, cujo desmembramento, mesmo que a alterando, não deixa de conservar a cada unidade verbal um significado). Justamente por isso é que não há um dicionário de movimentos, fazendo corresponder movimentos-significantes a movimentos-significados. De resto, se houvesse, tratar-se-ia, não de dança, mas de linguagem gestual, e mesmo esta, repare-se, faz corresponder a cada gesto um significado verbal, o que não deixa de ser sintomático do paradigma linguístico que subjaz ao dispositivo-dicionário. A razão de assim ser prende-se com a natureza do espaçamento entre movimentos, o qual, diferentemente do silêncio que entrecorta as palavras, é irremediavelmente preenchido pela presença corporal. Na conversa verbal, é verdade, também a presença corporal se mantém no intervalo lexical, mas o ponto não é esse. A questão é a da *preponderância da presença* para o desdobramento da linguagem: enquanto a verbal possibilita a significação à distância, a dança requer a presença. Por

isso é que, veja-se, é possível comunicar verbalmente através do telefone, mas não dançar. Quer isto dizer que *o movimento só produz sentido no movimento de composição*, contrariamente à linguagem verbal que mantém a possibilidade do sentido, não apenas na composição, como igualmente na decomposição, mesmo que nesse processo o sentido se modifique.

Ora, o fraseado dançado é *orgânico*, não mecânico, é *sequencial*, não um somatório. Assim sendo, compreende-se por que cada movimento introduzido na frase exige a recuperação do anterior, pois um conduz continuamente ao outro. A linguagem verbal é mais da ordem combinatória do que a dança, que é composicional. O novo movimento não se enxerta ao precedente, continua-o, pelo que o seu sentido está tanto nele como nos anteriores. Alegar-se-á que entre dois movimento pode haver uma pausa, que um não tem de continuar necessariamente o outro. O que é verdade. Mas repare-se no seguinte: imagine-se que uma sequência tem um intervalo entre dois movimentos, no qual o bailarino resta imóvel. Depois desta pausa, realiza enfim um movimento. Ora, neste hiato de imobilidade o corpo continuou presente em palco, pelo que o movimento não tem como não continuar essa presença, a qual, no seio da sequência, vale em si mesmo como movimento, somente interno. A presença, na dança, é linguagem, contrariamente à linguagem verbal, onde, também o podendo ser, não o tem estrita e necessariamente que ser. O sentido do movimento, portanto, repuxa sempre o momento que o precedeu, mesmo que este seja uma pausa, uma vez que a dança, sendo gramatical, é, como afirma Catarina, “qualidade de presença”.

Sendo *gramatical*, a dança aporta uma certa *reflexividade*, tal como vimos existir uma gramática na pintura, inerente, no dizer de Leopoldo, à “conjugação das cores”. Assim, nem todas as cores combinam bem, tal como nem todos os movimentos sequenciam adequadamente. Incidamos nesses momentos reflexivos em que se procede à montagem de uma frase. Já referimos a importância dos marcadores vocais, sejam eles verbais ou não-verbais. Mas no trecho anterior outro procedimento é convocado, a saber, a observação externa do movimento, possibilitada pela divisão do grupo em duas metades, uma realizando a frase debaixo do olhar da outra. Perguntar-se-á: sendo tão importante experimentar o movimento para o perceber, qual a vantagem para os bailarinos de se colocarem do lado de fora para o observarem? Ora, a experimentação do movimento na primeira pessoa é imprescindível, mas não o único formato informativo de o apreender. Já o escrevemos, mas insistimos: as sensações internas requerem um trabalho sobre a face externa do movimento, sem o que aquelas não se fazem presentes ao público, impedindo

a consumação da obra. A adoção de um ponto de vista externo, não dispensando nem de perto nem de longe a realização do movimento, não deixa de a complementar, facilitando a obtenção de informações auxiliares somente obtidas por via do distanciamento implícito na percepção visual. Sendo certo, porém, que a relevância dessas informações depende de serem filtradas por formatos cognitivos que capacitam os bailarinos a acomodá-las no seu próprio movimento.

O exercício da reflexividade desdobra, pois, formatos cognitivos que investem e distribuem a informação relevante à construção de uma frase. A cognição dos bailarinos é, antes de tudo mais, incarnada, fundada na consciência corporal, mas também distribuída, como aqui vemos, no corpo dos parceiros, os quais, movendo-se, facultam informações relevantes ao observador para a correção e revisão dos seus movimentos. O excerto seguinte pretextará o aprofundamento deste aspeto:

É pedido que se realize uma frase já posta em prática na sessão anterior. Os reclusos têm dificuldade em iniciá-la, demonstrando não se lembrarem da sequência. Para os relembrar, o dinamizador da sessão põe a tocar o discurso ao som do qual a tinham realizado na semana passada [o conhecido “I Have a Dream”, de Luther King], replica alguns inícios de movimento e recorre a um vídeo gravado na sessão anterior. (Diário de Campo, EPL, 21/jun./2021).

Uma semana decorreu desde que os bailarinos ensaiaram a frase que são desafiados a realizar. E a verdade é que a sua rememoração se revela um exercício difícil para eles. Sem qualquer apoio prático, cinético, visual, rítmico ou afetivo, o regresso da frase aos corpos dos bailarinos tem que seguir os canais da memória intelectual, os quais, manifestamente, não almejam o propósito de aceder à sua lembrança. Noutra sede (Resende & Carvalho, 2024), intentámos mostrar que a frase não deve ser confundida com uma lembrança propriamente dita, algo passível de se achar através de uma escavação mental, argumentando, em sentido contrário, que ela pertence ao domínio da memória corporal. Então, mais do que a ela regressar, trata-se de a conseguir reativar no corpo; mais do que a rememorar, i. e., viajar ao passado, trata-se de a fazer voltar até ao presente, o que passa, como se vê neste episódio, por um incentivo direto à corporalidade dos bailarinos. O formador não apela à sua memória por via de um discurso explicativo ou descritivo, mas através da percepção visual, do vídeo, do seu corpo e da impregnação sonora. O primeiro destes procedimentos já foi abordado atrás, mas a seu respeito frisamos ainda o seguinte: o formador não replica nem cada movimento na íntegra nem a sequência completa, antes os insinuando pela realização do começo dos movimentos.

Visa-se assim estimular a memória corporal dos bailarinos, não lhes dando os movimentos de bandeja, o que tenderia a convidá-los à imitação, antes dando-os à adivinhação, ou, em rigor, clamando deles um ato que intuitivamente os prolongue. E o que é facto é que os bailarinos corresponderam, mostrando-se capazes de continuar o movimento a partir da ponta que lhes foi fornecida pelo formador. O outro procedimento utilizado foi a mobilização do discurso de Luther King – pano de fundo sonoro da realização e repetição da frase na sessão transata –, o que veio a revelar-se extremamente eficaz para a recuperação da sequência. A ativação da memória corporal segundo a qual os bailarinos resgataram os movimentos da frase encontra uma atmosfera propícia na repetição da sonoridade no seio da qual a frase foi originalmente composta e executada, mostrando-se a audição fundamental para o retrocedimento corporal no tempo.

Vemos que a construção da frase põe em prática formatos cognitivos particulares à atividade da dança, os quais distribuem as operações reflexivas dos bailarinos, para além do seu próprio corpo, em objetos (vídeo transmitido no computador), no meio ambiente (os sons vocais, o discurso mencionado) e nos outros (no corpo do formador). Mas também no tempo, já que a reativação, e subsequente entrada, num movimento facilita a reativação do seguinte, e assim sucessivamente. Mesmo que não vejamos aqui intervir a racionalidade clássica ou o *logos* discursivo, parece-nos evidente estarmos perante operações cognitivas, quando mais não seja pela convocação da memória e pelo esforço deliberado e ostensivo na sua exploração. Se a expressão nos é autorizada, trata-se de uma *cognição prática*, ativadora de uma *memória corporal e afetivo-cinética* através da receção quase-intuitiva de informações de natureza qualitativa e estética.

Compreende-se, então, as limitações de a linguagem verbal traduzir a dança, bem como as torções que à mesma têm de ser infligidas para que se possa acomodar no curso da ação dos bailarinos. O caso seguinte é a esse respeito paradigmático:

Durante um exercício, a Olga corrige Bryan mediante indicações verbais. Bryan responde: “não é assim que vou aprender”. Pede que lhe mostrem como é para fazer, ou o que pode fazer melhor. A Catarina intervém, dizendo que há o momento para dizer verbalmente o que está mal, para assinalar, e outro momento para corrigir na prática, mostrar, experimentar o corpo. (Diário de Campo, EPL, 4/mai./2022).

Olga corrige o movimento de Bryan, procurando explicar-lhe verbalmente o que está a fazer mal. E, com efeito, Catarina tem razão: segundo temos vindo a defender, a dança não é imune à linguagem verbal, a qual garante ainda naquela um lugar, justamente

o de indicar o erro. Contudo, a correção exige, ainda segundo Catarina, um segundo momento, o da mostra prática. E a reação de Bryan à abordagem de Olga compreende-se à luz da transição destes dois momentos, uma vez que é isso mesmo que ele aponta à coreógrafa: “não é assim que vou aprender”, pedindo que lhe mostrem como é para fazer. No grosso do tempo das sessões, concretamente durante a realização dos exercícios, deve assinalar-se que, efetivamente, as palavras funcionaram mormente como instrumento de *sinalização* dos erros, não de *correção* dos mesmos. A exemplificação, aquela que precisamente Bryan solicita, foi um dos procedimentos mais utilizados, para que os bailarinos pudessem observar externamente, projetar-se no corpo dos formadores e, conseqüentemente, retificar o seu movimento. Outra diligência recorrente é o toque direto e o contacto corporal, privilegiando a intervenção corpo-a-corpo e a manipulação do corpo dos bailarinos por parte dos formadores.

Ora, as operações corretivas pressupõem as avaliativas: corrige-se o que se considera não estar a ser feito devidamente. O “estar fraquinho” ou o “já se ver” apontam para um modo de avaliação particular que, merecendo atenção, encontra eco no seguinte trecho de Diário de Campo:

No ensaio de algumas posições, a Catarina afirma: pesquisem! Vejam onde os vossos corpos vos levam”. E prossegue, assim que eles começam a movimentar-se: “sintam o prazer da estabilidade, os pontos de apoio, como é que o corpo se aguenta para ficar aí para a eternidade”. E segue: “desformatem o corpo, como se não houvesse frente e trás, como se fossem habitados por minerais, animais, vegetais, rochas!”. (Diário de Campo, EPL, 27/jun./2022).

Já citámos e analisámos este excerto com o fito de compreender a reconfiguração que o corpo dos bailarinos sofre no engajamento criativo que mantêm na atividade de dança. Mas ele dá-nos ainda uma outra indicação que entendemos justificar a sua retomada, uma tal que remete justamente para a avaliação da qualidade artística do movimento, i. e., para a aferição quanto à necessidade, ou não, de nele efetuar retificações. Ora, no caso da pintura percebemos que a avaliação dos pintores se desdobrava por intermédio de um ato entrelaçadamente cognitivo e hedonista. Desta feita, é a dança que, também ela, parece seguir um trilha semelhante: “sintam o prazer da estabilidade”, indica Catarina aos bailarinos. Os resultados da “pesquisa” exploratória que ela incentiva junto dos bailarinos devem ser avaliados pelos próprios, repare-se, em função do sentimento corporal experimentado caso o corpo tivesse que ficar naquela posição “para a eternidade”. O sentido da posição corporalmente realizada não advém de uma reflexão

ponderada e deliberada, mas de um ato cognitivo que acarreta um índice de satisfação emocional, imiscuindo na produção de sentido a fruição dos sentidos, leia-se, o sentimento de prazer retirado de “ali ficar para a eternidade”.

A produção de sentido no engajamento criativo da dança passa, então, por formatos informativos e cognitivos que desdobram a reflexividade de modo eminentemente qualitativo e arraigado ao movimento, entrelaçando o corpo e o significado, os sentidos e o pensamento, a fruição e a investigação. Vimos, nesse sentido, que a linguagem verbal aparece na atividade da dança revestida de atributos particulares, os quais escusamos de reiterar. No entanto, há um outro cruzamento entre a dança e o sentido, não propriamente verbal, mas simbólico-convencional, que consideramos merecer destaque. Até porque, tenha-se em conta, consta explicitamente nos objetivos do CEC trabalhar nesse cruzamento, conforme se verifica nas palavras de Catarina:

“Inevitavelmente, pela natureza do trabalho realizado, abordaram-se temas que passam pelas polaridades masculino/feminino, fragilidade/força, ordem/caos, etc. É fundamental que sejam criados espaços para que estas vivências sejam discutidas, elaboradas, reorganizadas no corpo”. (Depoimento de Catarina)⁵³⁷.

A atividade da dança, segundo os termos em que o CEC a promove e dinamiza, aborda temas societários e sentidos convencionados⁵³⁸. Não surpreende, tendo em conta a vocação comunitária da implementação do projeto. Para além dos mencionados, podemos acrescentar o tema da etnia ou da orientação sexual. Ora, a questão que à luz dos nossos objetivos de pesquisa se nos afigura relevante reside nos modos através dos quais essas categorias polares são mobilizadas, experimentadas, trabalhadas e reorganizadas no curso da atividade criativa dos bailarinos. Porque, note-se, a coordenadora do projeto não deixa margem para dúvidas: os significados simbólicos binariamente estruturados devem ser “reorganizados no corpo”. Assim, quando Catarina refere a “criação de espaços para que as vivências sejam discutidas e elaboradas”,

⁵³⁷ Comunicado extraído do *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/>.

⁵³⁸ Não pretendemos afirmar que este é o único ponto de contacto entre a dança e as convenções, nem tampouco que a discussão em torno do lado convencional do curso da ação dos bailarinos se esgota na convocação de categorias mais gerais. Como escrevemos, a linguagem da dança comporta convenções próprias nas quais se apoia e que requerem aprendizagens e retificações progressivas e paulatinas das técnicas corporais. Neste ponto, utilizamos o termo “convenção” num sentido mais geral, aludindo, em termos grosseiros, a sentidos categoriais mais da ordem das representações coletivas. Em todo o caso, devemos deixar assente a ideia de que esta pluralidade de convenções se imbrica e compõe na atividade dos artistas, penetrando-se e trabalhando-se mutuamente: tanto o movimento dançado do corpo desdobra os sentidos convencionais mais gerais que mobiliza como, em contrapartida, estes investem endogenamente aquele.

devemos manter uma aceção ampla dos termos “discussão” e “elaboração”, uma vez que eles não se reduzem ao discurso verbal e à troca argumentativa, incluindo também o próprio movimento dançado. Ambos têm lugar nas sessões realizadas e, desejavelmente, as conversas e os movimentos potenciam-se mutuamente, embora não devamos perder de vista que é a dança que constitui o alfa e o ómega do CEC.

Mas como procede a dança para almejar este processo de re-significação, não meramente intelectual, mas corporal? Em busca de responder a esta questão, que nos parece essencial para, não apenas aceder às formas através das quais a dança produz sentido, mas também compreender como esse sentido atravessa – desdobrando-os e transformando-os – outros significados socialmente cristalizados, apresentaremos dois casos concretos. O primeiro deles prende-se com a dicotomia masculinidade-feminilidade, com a idade e com a cor da pele, dando conta dos modos segundo os quais a criação da dança trabalha essas categorias no corpo dos bailarinos; o segundo caso, por seu turno, reconstitui uma cena particular da peça coreográfica apresentada publicamente – a qual já mencionámos brevemente –, na qual os bailarinos pintam a sua cela no palco e realizam um conjunto de movimentos que veremos desdobrarem o seu sentido usual.

Especifiquemos o primeiro caso. Catarina, em conversa antes de se iniciar a sessão, havia-nos confidenciado um episódio ocorrido na sessão imediatamente anterior, a saber, que um dos bailarinos, ao cair no chão durante a realização de um exercício, dissera que tinha caído “como uma menina”. A este pretexto, na conversa tida no final da sessão, Catarina resolveu repescar esse comentário para promover o assunto do machismo, das masculinidades e feminilidades, sendo proposto aos bailarinos refletirem acerca de o que significa cair como uma menina e que de mulher está aí implícita. O bailarino em questão, contou-nos a coordenadora, não viu com bons olhos a associação do tema da conversa ao comentário por si proferido, dando azo a uma escalada de tensão. Segundo o bailarino, o seu comentário teria sido uma simples piada, não contendo nenhuma intenção machista, pelo que entendeu descabido e abusivo servir de mote para a conversa. Uma semana depois deste desentendimento, já connosco presentes, realizou-se o seguinte exercício:

Formação de uma fila em função da idade (do mais velho para o mais novo). A organização da fila não pode ser verbalmente orientada, assentando nos gestos e posturas, nas movimentações. Depois, a dinamizadora disse um número que correspondia a uma certa idade (82, 40, 16, etc.) e nós tivemos que andar como se tivéssemos essa idade, fazendo um gesto que a tipificasse e caracterizasse. De seguida, pediu-se a formação de uma fila da mesma maneira, mas desta feita em função da cor da pele (da mais escura para a mais clara) e da polaridade masculinidade-feminilidade (do mais masculino para o

mais feminino). Estando a fila formada, e com música no ar, tivemos que, de olhos fechados, sentir a posição ocupada e encontrar expressão corporal para a mesma. De seguida, pudemos mover-nos pela fila, o que implicou mexer com os restantes membros e respetivas posições, sendo que a própria deslocação na fila era “dançada” em função da direção que tomava. (Diário de Campo, EPL, 2/mar./2020)⁵³⁹.

Face a este trecho, retomamos e damos seguimento a uma análise já iniciada noutro lugar (Resende & Carvalho, 2024). O exercício aqui relatado mostra à evidência o cruzamento entre a prática da dança e temas de natureza sociopolítica – etnia, género e idade –, bem como a articulação e emaranhamento dos seus sentidos. Como é que estas categorias convencionais se tornam apoios práticos para o desenrolar da ação criativa? E o que lhes acontece quando são acomodadas e desdobradas pelo próprio movimento dançado? Um rastreio detalhado da orgânica do exercício mostra-nos que os significados convencionais arregimentados sofrem uma conversão de natureza estética, afetiva, cinética e rítmica, a qual, necessária para a coordenação do curso da dança, arrasta consigo a carga simbólica daquelas categorias binárias e, potencial e eventualmente, a desdobra e re-significa no corpo dos bailarinos.

Um primeiro ponto a reter é o de que a fila é ordenada sem recurso a indicações verbais, ou seja, a posição ocupada não pode ser proclamada e antecipadamente determinada. A distribuição lado-a-lado dos bailarinos passa pelo estabelecimento de um acordo, mas um tal em que não se usa a palavra, tampouco existem duas partes predefinidas. Não só as partes – os bailarinos – são múltiplos, como somente se constituem como partes na exata medida em que vão descobrindo progressivamente a sua posição na fila. O entendimento entre os bailarinos é, pois, tateante e experimental, alicerçado fundamentalmente nas dinâmicas inter-corporais. Em segundo lugar, o simples facto de os seus corpos se disporem em fila não é isento de efeitos. Por um lado, converte a dicotomia masculino-feminino e as categorias produzidas segundo o conceito de “etnia” num *continuum* que todos abrange. A diferença de natureza, responsável pela estancagem entre categorias, transforma-se numa diferença de grau. Por outro lado, a formação em fila obriga que cada corpo ocupe uma posição diferente da dos outros. Trata-se, pois, de um duplo-procedimento operado pelo ato de enfileirar: de um lado, comunaliza, de outro, singulariza. Em terceiro lugar, essas posições não se mantêm inertes nem inalteradas, escapando à cristalização e ao enquistamento. Quando se pede aos bailarinos que “sintam” a posição ocupada e encontrem uma sua “expressão corporal”, esta tem de ter

⁵³⁹ Registo proveniente de observação participante.

em consideração os corpos situados ao lado, como igualmente sulca um hiato, uma abertura dissonante, entre o corpo do bailarino e a sua expressividade. Habitualmente, a expressão do género, como da cor da pele, vão de si, dando-se direta e automaticamente à percepção do outro. Ora, sendo essa expressão, na maioria dos casos, natural, acontece que quando solicitada ostensivamente no terreno da dança exige um esforço consciente e ativo aos bailarinos, deixando de ser tida por natural e inevitável. Por fim, em quarto lugar, as posições não apenas são baralhadas e trocadas, como também dançadas, adquirindo volume e dinâmica. As polaridades que até aí conferiam sentido às filas convertem-se em vetores de movimento, deixando de constituir centros em torno dos quais a dança é moldada para se tornarem linhas de reversibilidade. Trata-se de um vai-e-vem ao longo da fila, permanente deslocamento e mudança que mistura e cruza as distintas posições, dando lugar, já no final do exercício, a uma paisagem onde já dificilmente o contraste das posições é discernível.

Repare-se no que aconteceu aos significados convencionais quando agenciados pelo movimento dançado, passando pelo crivo artístico do movimento: os atributos estereotípicos das identidades de género, os quais justamente constituíram as coordenadas para o proferimento do bailarino – “caí como uma menina” –, são arrastados para a atividade da dança como apoios da ação criativa, referenciando a ordenação das filas. Com o avançar do exercício, verificamos que a partir de certa altura o movimento dançado só é possível na condição de esses apoios categoriais sofrerem uma conversão considerável: onde, no início, as categorias valiam pelas representações que delas se fazem, consistindo aí em apoios consolidados e estáveis, de maneira a manter a ordenação da fila, rapidamente elas – as categorias – se convertem em corpo e movimento, mais do que representações. Ou seja, as pistas e âncoras para a coordenação da criação dos bailarinos mantiveram-se, uma vez que, note-se, as categorias da masculinidade, da feminilidade e da cor da pele em nenhum momento são removidas do exercício; todavia, elas sofrem uma modificação radical, deixando de valer pelo seu significado e convertendo-se em pistas de natureza estética, afetiva e rítmica⁵⁴⁰. Ademais, ocorreu igualmente uma reformulação da distribuição dessas pistas, pois se no começo os sentidos das categorias em causa eram deduzidos pelos bailarinos das suas experiências de vida

⁵⁴⁰ E aqui vemos já delinear-se como, interessantemente, o envolvimento na atividade artística, estribando-se nas ressonâncias afetivas, permite a subida em generalidade da e pela sensibilidade, consubstanciando um bem moral à flor da pele. As oscilações e navegações dos artistas entre os níveis de publicidade no seio do engajamento criativo, bem como as camadas morais e axiológicas deste, serão densificadas posteriormente.

(operação cognitiva binária de identificação-rejeição), a partir do instante em que se veem perante o desafio de as agenciar, essas pistas passaram a distribuir-se pelo próprio corpo, pelo corpo dos outros e pelo espaço da fila.

Quer isto dizer que *a dança desdobrou a carga simbólica investida naquelas representações sociais, re-significando-as através do corpo*. Através do movimento, a ordenação em fila deixou de ser suporte sólido o bastante para expressar as categorias sociopolíticas convocadas, transformando-se, por isso, em paisagem de corpos entrelaçados e emaranhados. E não deixa de ser curioso constatar que na conversa tida no final da sessão os bailarinos, quando perguntados por Catarina “como se sentiram [ao longo da sessão]”, tenham invariavelmente citado, de entre os vários realizados, este exercício em específico, o que, fora qualquer consideração analítica, patenteia desde logo o impacto do mesmo. E não nos parece um mero acaso ter sido o bailarino que inicialmente se posicionou na extremidade da fila por ter o tom de pele mais claro a proferir as seguintes palavras: “somos todos iguais”, prova de reconhecimento da humanidade comum e, de resto, ideia corroborada por todos os demais. Lembremo-nos da reação do bailarino à proposta do tema de conversa lançado por Catarina. O contraste é evidente, pois pese embora o discurso racional e a conversação argumentativa sejam, à primeira vista, mais concisos, lógicos e, até, pedagógicos, a verdade é que geraram maior resistência e dissenso. Onde a conversa lançada por Catarina procurava demonstrar a injustiça discriminatória subjacente ao comentário do bailarino, a dança mostrou-o diretamente, colocando nas mãos dos bailarinos a possibilidade de “reorganizar no corpo” as convenções tipificadas. Devemos ler, apesar de tudo, este episódio com cautela. Não detemos os meios de pesquisa (nem tal foi o nosso propósito) para aferir a real eficácia deste exercício no âmbito dos objetivos do CEC ou do EPL. Nada de quanto afirmámos pretende avaliar o exercício dinamizado em função da sua eficácia, seja nas representações, seja no comportamento dos bailarinos. Pretendemos simplesmente mostrar que, em certos casos, *a dança problematiza temas sociopolíticos de um modo a que os bailarinos são aparentemente mais sensíveis e aderem com mais facilidade* do que por via da reprimenda ou do debate verbal, bem como dar conta das *potencialidades do engajamento criativo no que concerne à abertura de vias de re-significação*, independentemente de as mesmas serem efetivamente seguidas ou não.

Debrucemo-nos, finalmente, sobre o segundo caso, começando por descrever o segmento da peça coreográfica em questão. Tratando-se de uma das cenas iniciais da peça, partimos, para efeitos de contextualização, da entrada em palco dos bailarinos, sem

prejuízo de posteriormente regressarmos a alguns dos elementos aqui trazidos à liça. Os bailarinos entram no palco segurando num saco de plástico e vestidos com as roupas com que habitualmente aparecem nos ensaios, encaminhando-se para um canto do palco em fila indiana, justamente aquele onde se encontra já instalado um microfone suspenso num tripé. Apresentam-se um a um, dizendo o seu nome e uma frase escolhida por si. A música que soa é lenta e pausada. Terminada a sua frase, cada bailarino se encaminha lentamente e com uma postura cabisbaixa para um ponto diferente do espaço, ocupando uniformemente o palco. Segue-se uma sequência de movimentos síncronos e padronizados de cerca de cinco minutos, os quais, predominantemente lentos, podem remeter o espectador para um universo cinzento, totalitário e sem espaço para a individualidade e singularidade. Finda a sequência, cada um dos bailarinos, mantendo-se no lugar em que se encontra, coloca o saco no chão, abre-o e dele retira um giz, com o qual começa a desenhar no solo do palco a planta da sua cela: a cama, a sanita, e pouco mais. O espaço delimitado é exíguo e apertado, e é nele que o bailarino, terminado o desenho, regressa ao saco, desta feita para dele retirar o figurino, as roupas do espetáculo. Então, seguem-se dois ou três minutos em que, lentamente, despem as suas roupas, vestem as novas e, já de figurino envergado, começam a explorar a cela, circulando por ela, medindo o espaço, deitando-se, apalpando as paredes. Tudo indica que, só então, se dão conta do espaço carcerário em que se encontram. Seguidamente, cada um dos bailarinos realiza seis poses corporais na sua cela, como já se mencionou atrás, mantendo-se em cada uma alguns segundos e passando ato contínuo para a seguinte. Ora, após as seis posições, os bailarinos exercem um trabalho do olhar, dirigindo-o para as celas dos companheiros e dando-se conta de que todas são, afinal de contas, iguais, momento em que transpõem os limites da sua e começam a circular por todas as celas, i. e., o espaço inteiro do palco. Após alguns minutos, juntam-se naturalmente na parte da frente do palco e iniciam uma sequência em que dançam em bloco, como se os bailarinos formassem um corpo apenas (numa formação encadeada, *corpo em cadeia*). E o espetáculo prossegue.

Interrompemos aqui a descrição. Que lugar ocupa, que estatuto detém e que sentido transporta a cela enquanto objeto imaginário no seio da atividade da dança? Antes de responder à questão, ou melhor, para começar a respondê-la, leiamos as palavras de Nuno legadas em entrevista à RTP, as quais nos abrem para a compreensão da relação dos bailarinos com os objetos.

“Muita gente não sabe, mas aquele saco traz os nossos pertences, [tal como quando] vimos presos. É a nossa única bagagem, é a nossa roupa, porque de

resto fica lá tudo fora. Depois é transformação. É tirarmos aquelas roupas com que nós vínhamos do exterior e vestimos uma roupa de recluso. Porque aqui é tudo totalmente diferente, né? E nós temos que nos mentalizar que estamos presos e estamos diferentes. São as bagagens que nós trazemos e aquilo que nós não queremos deixamos lá dentro do saco e libertamo-nos do saco. Parece que não estamos presos quando vimos para este projeto. Esquecemos a cadeia e de repente somos bailarinos. A Olga e a Catarina põem-nos isso na cabeça: vocês são bailarinos, vocês não são reclusos”. (Depoimento de Nuno)⁵⁴¹.

Mostrámos na subsecção anterior que a dança cultiva a manutenção de dependências práticas com o meio ambiente e com os objetos de natureza afetiva e sensorial. E lembramo-nos do saco de que fala Nuno: os bailarinos, recuperemos as indicações dadas no ensaio, deveriam sentir o peso do saco, relacionar-se com ele corpo-a-corpo. As palavras de Nuno, não desmentindo quanto foi argumentado, acrescentam, no entanto, um novo dado, a saber, que os objetos também se revestem de uma camada de sentido para lá, embora em continuidade, das suas propriedades estéticas. O saco, quem o diz é Nuno, logo, com propriedade de causa, “traz os seus pertences” de quando entrou na prisão, sendo a “sua única bagagem”. Um primeiro aspeto a destacar é, então, que o saco que os bailarinos transportam para o palco alude à entrada no EPL, ideia ratificada pela sequência que desenvolvem de seguida, composta de movimentos homogêneos e padronizados, mas, acima de tudo, pelo desenho da cela: é com o saco que os bailarinos chegam à cela desenhada, é com o saco que os reclusos chegam à cela real. Mas a coreografia logo introduz uma variação essencial nessa analogia até aí evidente, pois se chegados à cela real se dá “a transformação”, operada por se “tirar as roupas com que se vinha do exterior e vestir uma roupa de recluso”, já no espetáculo, chegados à cela, dá-se o inverso: trocam a roupa que utilizam na prisão (nos ensaios, pelo menos) pelo figurino. E, novamente, o que se segue a essa troca confirma esta leitura, uma vez que a partir do momento em que trocam de roupa os bailarinos realizam as tais poses com forte pendor expressivo e individual. O saco remete para a mudança, para a “transformação”, mas trata-se, na prisão e no espetáculo, de mudanças diferentes. Compreende-se, portanto, que, como diz Nuno, se na prisão é custoso deixar o saco para trás, já no espetáculo os sacos são largados violentamente para o ar, seguindo-se de movimentos animados, libertos e soltos. O saco simboliza aquilo que se deixou para trás, mas o que se deixou para trás não é o mesmo nos dois casos.

⁵⁴¹ Transcrição extraída de uma reportagem em vídeo da RTP, disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/media/videos/>.

Voltemos à cela. No âmbito do espetáculo, trata-se de um objeto imaginário, é claro. O giz, esse sim, é real, tal como as linhas com ele traçadas no solo. Mas o desenho não é a cela. E, porém, a cela adquire realidade na coreografia, uma realidade imaginada, a qual deve ser escrutinada com cuidado. Consultemos as palavras de Olga a respeito do momento em que, pela primeira vez, surgiu a ideia de integrar esta cena na peça coreográfica:

Mais uma vez surpreendida. Com o misto da realidade crua e dura e a beleza da chamada arte. A fronteira é incrivelmente ténue. Mal eles começaram a desenhar as suas celas a giz no chão, o [Joellinton] a deitar-se primeiro para marcar o tamanho do seu corpo e desenhar a cama e abrir os braços para ter a relação de uma outra medida. Mal eu comecei a ver aqueles homens a desenharem exíguos retângulos no chão todos iguais, cada um com uma cama, um lavatório, sanita, algo que me parecia um armário e uma janela, tudo com 3 passos de largura e 5 de comprimento. [...] Pela primeira vez chorei, a Catarina também e eles... eles sentiram o impacto da ação, penso que não do ponto de vista do espetáculo, mas das suas realidades. Não podemos esquecer que a maior parte destes homens vivem ali há 14, 15 anos. Depois vieram as ações reais tornadas abstratas, as mudanças de posições, o vaguear pelos labirintos das outras celas dos companheiros, o encontro na cela de um deles e a sequência do grupo apertado. Esta cena é tão forte e com um universo tão real que só pode acontecer mais para o fim, a fim de não contaminar o resto do espetáculo. Fiquei feliz com o resultado apesar de triste com a realidade.⁵⁴²

Olga aborda diretamente a “fronteira ténue” entre a cela enquanto objeto real – “cru” e “duro” – e a cela enquanto objeto artístico – “belo”. Deve manter-se em mente que por ser imaginária a cela não é menos real, mas apenas real de outro modo, uma vez que são reais os efeitos que desencadeia na coordenação do curso da dança. Mas como pode a cela ser um objeto artístico poderoso sendo na realidade um objeto triste? Os objetos imaginados não são neutros, mas antes afetivamente investidos, contendo uma semântica própria, como constatámos nas palavras de Nuno. Apesar de tudo, não deixam de se distinguir dos objetos reais pelo senso de realidade que os indivíduos deles têm e a partir do qual participam na ação. Parece-nos incontestável que a experiência que se faz dos muros da cela real e a que se faz dos muros imaginados não são idênticas. Ambas são experiências reais e tangíveis, de um ponto de vista fenomenológico, decerto, mas o senso de realidade varia de uma para a outra: perante um muro real, sabe-se que não se o pode trespassar, mesmo que se possa engendrar estratégias para o superar. Por outro lado, imaginando um muro, pode-se perfeitamente atravessá-lo sem que nada aconteça ao corpo físico do transgressor. É por isso que no espetáculo basta aos bailarinos darem um

⁵⁴² Extraído do Diário de Criação, de Olga Roriz, disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/>.

passo ao lado para passar por cima das suas fronteiras, já que os seus muros são linhas traçadas a giz no chão, unidimensionais, enquanto as grades reais cobrem o espaço do chão ao teto. E os bailarinos sabem que com esse passo não estão realmente a evadir-se da prisão. Mas simbolicamente estão a sair da cela: e não é só símbolo, é uma experiência emocional e incarnada da evasão. E mesmo que no palco constassem grades a ladear as celas, elas serão imaginadas no sentido de *ficcionadas*: o ponto nevrálgico não é a existência ou não da materialidade das grades, mas o seu investimento na coordenação do curso da ação criativa, o qual, como se percebe, as torna imaginárias, conquanto não menos reais. Vemos Olga e Catarina comoverem-se às lágrimas com a construção da cena nos ensaios. Da mesma maneira que, sublinhe-se, vemos os bailarinos usarem o seu corpo, executando vários movimentos (tais como, deitar ou sentar) para tirar as medidas do objeto imaginário, o que revela as fundações sensíveis da cela, mesmo que imaginada.

É isso que Olga nos diz: como objeto artístico, a cela vale pela sua qualidade, e não unicamente pela sua materialidade: “depois vieram as ações reais tornadas abstratas”. A cela aponta para um terreno comum obscuro, repulsivo, do qual se quer sair. E o espetáculo da dança proporciona aos bailarinos essa experiência: pelo movimento, pela qualidade intensiva que nele investem, eles saem das celas e acedem ao palco, bailarinos por direito próprio. Ao ser convocado na atividade da dança – enquanto objeto imaginário –, o sentido da cela é desdobrado sem que seja esvaziado. Noutras palavras, transporta o significado incutindo-lhe modificações expressivas, rítmicas, corporais. As condições da vida em reclusão são trazidas, não sem serem reconvertidas, para o espetáculo, fazendo os espectadores reconhecerem a humanidade comum dos bailarinos, o que, como se verá, configura uma operação crítica de índole peculiar.

Facilmente se percebe aqui, como no caso anterior, insinuar-se a dimensão moral e normativa do engajamento criativo. A ela nos dedicaremos no subcapítulo seguinte. Para já, no intuito de finalizar esta secção, esboçamos uma reflexão sobre as modalidades de subjetivação que pensamos associarem-se à atividade da dança, tal como o fizemos relativamente à pintura. Na primeira destas duas subsecções votadas à descrição e compreensão do engajamento criativo dos bailarinos na atividade da dança, incidimos sobre as dependências práticas mantidas pelos mesmos com o meio ambiente e para as capacidades de agir aí geradas. Ora, verificámos que *o ambiente onde a dança ocorre é profundamente reconfigurado na coordenação do curso da ação criativa, espacializando-se e temporalizando-se à medida que os bailarinos dançam* e, assim, comportando âncoras ou suportes da ação de natureza estética, afetiva, sensorial e rímica. Como

correlato, *também o corpo dos bailarinos se transforma, fazendo-se, nesse processo, capazes de se permeabilizar a essas mesmas pregas ambientais, de afetarem e se deixarem afetar contagiosamente pelo movimento dos corpos dos outros e de receberem a sua energia.* Para tal, requer-se da sua parte a capacidade de se *ajustarem espontaneamente* ao desenrolar da atividade, para o que concorre o apuramento da *intuição* e da *improvisação*. E constatámos que a reconversão das pistas do ambiente, das mutualidades e do próprio corpo dos bailarinos, assenta no exercício da *consciência corporal*, a qual permite aos mesmos acederem ao material da dança, a saber, a *qualidade do movimento*. É justamente essa capacidade, a de aceder às *sensações internas do movimento*, que dá lugar à subjetivação dos bailarinos.

Além disso, e em continuidade com as dependências práticas, *a dança põe em jogo formatos informativos e cognitivos que desdobram o exercício reflexivo dos bailarinos.* Trata-se, porém, de uma reflexividade particular, cuja especificação nos levou a detetar as diferenças entre a dança como linguagem e a linguagem verbal, não obstante os seus encontros e cruzamentos. Na dança, o sentido é produzido a partir de signos tendencialmente indexicais, tanto extraídos do corpo-a-corpo (entre bailarinos e entre eles e os formadores), como pelo toque, pela perceção visual, ou pela sonoridade rítmica. Trata-se, pois, como vimos, de uma cognição distribuída no tempo, nas mutualidades e no meio ambiente. E são estas capacidade reflexivas que permitem avaliar, corrigir e rever os movimentos dançados com vista à consumação da obra. Finalmente, *a produção de sentido na dança, seguindo vias distintas da articulação simbólica, mostrou-se capaz de mobilizar significados sociopolíticos, sentidos convencionais, para os desdobrar e transformar entre o sensível e o enunciável,* conforme mostraram Piraud e Pattaroni (2014), participando na produção de *uma nova realidade* mesmo que sem ter de explicitar diretamente a significação ou enfrentar os requisitos da justificação.

Em suma, pretendemos argumentar que o engajamento criativo artístico enlaça de uma maneira particular a atividade dos artistas e a sua recetividade, instaurando dependências práticas de natureza estética, sensório-percetiva, afetiva e rítmica no seio das quais os artistas se tornam capazes de se envolver na ação com vista à consumação de uma obra de arte. Instaurando igualmente um espaço hermenêutico específico, delimitado pelo exercício da reflexividade através de formatos informativos e cognitivos

fortemente arraigados ao corpo e aos materiais utilizados, dando lugar a uma produção de sentido de vincado pendor sensorial e hedonista, distanciando-se do *logos* discursivo e do uso da racionalidade estrita. Na coordenação do curso da ação, como temos vindo a defender desde o início, o corpo e a cognição, o sensível e a reflexividade, a estética e o pensamento, não apenas andam de mãos dadas, como também configuram um terreno contínuo, pelo que as *capacidades práticas e as capacidades reflexivas são indissociáveis*, sem o que o engajamento criativo não fecundaria e, conseqüentemente, tampouco a própria experiência criativa artística. E estas capacidades dos artistas, note-se, estribam-se na relação com um *meio ambiente devidamente equipado de pistas e apoios para a ação* (cuja natureza já foi esmiuçada), nas *mutualidades estabelecidas com os outros* (cujos contornos identificámos) e *consigo próprio*, o que abre para as modalidades de subjetivação. A *subjetividade artística*, aquela que permite a alguém experienciar a arte como artista, independentemente de estatutária ou profissionalmente o ser, longe de poder ser decalcada de fatores sociais externos ou extraída de um ego transcendental, remete para as *modalidades dinâmicas, situadas, relacionais e práticas de subjetivação*, modalidades essas cujo desdobramento requer que na coordenação do curso da ação o *sensorial* e o *sentido* se componham. Os atributos, modos e avenidas de tal composição no engajamento criativo foram o mote do subcapítulo que por ora termina.

Todavia, como também temos vindo a argumentar, o curso da ação não apenas enlaça continuamente a corporalidade e a reflexividade dos artistas, as suas dependências práticas com o entorno e o campo hermenêutico no âmbito do qual se produz sentido. Para além do corpóreo-sensorial e da reflexividade, a ação envolve uma dimensão moral e normativa que merece ser analisada. Tal ficou nítido nos dois últimos casos empíricos analisados. Com efeito, já o exercício da fila ordenada em função das categorias citadas nos havia remetido para a moralidade do engajamento criativo, mostrando ser a dança um espaço propício à experimentação corporal das representações estereotipadas, reorganizando-as nos interstícios do sensível e do sentido, no seio dos quais se inserem disrupções que vimos acrescentarem graus de liberdade e vias alternativas de ação aos bailarinos. Ora, a criação de movimento aí proposta constitui uma operação moral e política. Tal como no último caso, o da cela pintada no palco, se percebe facilmente o vetor moral da cena: a conversão da cela em objeto artístico desafia os espectadores a reconhecer a humanidade comum dos bailarinos, o que não pode deixar de configurar uma crítica ao sistema prisional e às condições aí proporcionadas aos reclusos.

Acresce ainda que, como sabemos, a ação não apenas carrega sentido, como também é passível de julgamento. E as recorrentes operações avaliativas e judicativas a que tivemos oportunidade de assistir e registrar assim o comprovam: a avaliação não se cinge à produção de sentido, atrelando um juízo que qualifica a ação em função do bom e do mau. É por isso que os pintores se comparam entre si, o que implica, desde logo, o estabelecimento de equivalências, as quais, note-se, dependem de um terreno normativo minimamente comum. E mesmo as avaliações que vão efetuando das suas próprias obras – “não ficou ao mesmo gosto” – reenviam a análise para o terreno da normatividade. Mas também na dança verificamos que a avaliação dos movimentos – “está fraquinho assim” – contém uma carga moral em termos de bom e de mau. E ainda aí as equivalências estão presentes, caso contrário não teria sido possível à equipa do CEC atribuir uma bolsa de dança na COR a um dos bailarinos, considerando aquele o mais capaz de desenvolver profissionalmente no exterior a atividade no EPL começada.

Com o próximo subcapítulo fechamos, pois, o círculo em dois sentidos distintos: por um lado, prolongando a continuidade entre o sensorial e o sentido com a moralidade e normatividade do engajamento criativo, por outro lado, depois de dialogar com os regimes de engajamento em familiaridade e em plano, encetamo-lo com o regime de justificação, concentrando-nos na produção de juízos morais no âmbito da ação criativa e aferindo os seus alinhamentos e as suas diferenças com aquele. Veremos, pois, que as operações judicativas e os modos de reconhecimento no seio da atividade artística assentam numa tensão entre a singularidade do artista patenteada na sua obra e a generalização necessária para fazer equivaler e comparar. Porém, para que tal tensão se torne compreensível, cabe-nos cogitar a moralidade imanente ao próprio curso da criação dos artistas, pois as suas avenidas distinguem-se das operações críticas que, com vista ao bem-comum, obrigam à des-singularização. Assim, começaremos o subcapítulo com uma análise da carga expressiva carregada na criação dos artistas, a qual instaura um nexos de responsabilidade singular entre si e as suas obras. Indissociáveis das capacidades práticas e reflexivas geradas pelas dependências mantidas com o meio ambiente, com os outros e consigo mesmo, a subjetivação dos artistas passa igualmente pelo desdobramento de capacidade morais. Se, baseado na relação com o entorno, o exercício da reflexividade prolifera as vias alternativas da ação criativa, então, como corolário, os artistas vinculam-se a elas responsabilmente, vínculo esse que, longe de vir acrescentar às capacidades práticas e reflexivas, lhes é imanente. Noutros termos, se a subjetivação requer uma relação reflexiva com o curso da ação, justamente permitindo (virtualmente) aos artistas

poderem não ativar as capacidades artísticas, ou, se quisermos, poderem não seguir uma via em prol de outra, então segue-se que esse circuito virtual, do qual depende a subjetividade, só prende se houver um vínculo de responsabilização entre os artistas e as vias da ação por si seguidas. Se vimos que a subjetividade é uma perspectiva entre outras, há que ter ciente que ela não é apenas isso, pelo que à multiplicação de vias alternativas possíveis falta ainda perceber como é que se chama a si a via seguida, ou, noutras palavras, como é que ela se faz sua, sem o que a perspectiva não adquire peso subjetivo. Uma perspectiva subjetiva não é, portanto, apenas uma entre outras; ela é a nossa.

Logo, rematando, a capacidade para manter o engajamento criativo encontra a sua génese nas transações que os artistas mantêm com o ambiente, mas a sua formação desdobra formatos de reflexividade através dos quais eles abrem, selecionam e seguem as vias da sua ação mais apropriadas, pelo que a capacidade implica sempre a possibilidade (virtual) da sua não ativação, que não deve ser confundida com a incapacidade. O exercício da autonomia (*auto-nomos*), contra a aceção liberal que nela vê o uso livre da razão, é fundada na ação situada dos artistas, dependendo da existência de um ambiente devidamente equipado e dos formatos que canalizam a reflexividade desdobrada, sem os quais não há multiplicação das vias da ação possíveis. Mas, se assim é, ou seja, se a ação criativa segue uma direção entre outras possíveis, significa que existe um vínculo de responsabilidade entre o artista e a via por si trilhada. Justamente por isso, o artista é simultaneamente imputável e reconhecível pela sua ação criativa. Cabe-nos, então, descrever e compreender a natureza desse vínculo moral e os seus modos de imputabilidade e reconhecimento, os quais, vamos perceber, passam pela expressividade do gesto pictórico e do movimento, i. e., da própria obra de arte, a qual, destarte, se vê altamente personalizada.

4.5 A expressividade como bem moral do engajamento criativo artístico: para um diálogo com o regime de justificação, exploratório e presencial

4.5.1 Da moral na criação artística

A criação artística é comumente vista como um domínio em que tudo pode ser dito e feito, ou, pelo menos, cujos limites normativos são extremamente largos e voláteis, identificando-se com o cumprimento da lei em vigor, em contraste com outras esferas da atividade humana quotidiana. E mesmo a lei é, se não exatamente contornada, volatilizada

inúmeras vezes na prática artística, já que ela se aplica mais à pessoa do artista – sujeito de direitos e deveres que responde perante um certo ordenamento jurídico – do que propriamente à obra de arte. Nesta, com efeito, é perfeitamente possível (e frequente) assistir a uma personagem de um livro, de uma peça de teatro ou de um filme cometer os mais variados crimes sem que o autor da obra sofra consequências jurídicas ou penais. Trata-se de um espaço concomitantemente ficcional e real onde a normatividade aplicada na larga maioria dos sectores de atividade social adquire matizes e nuances específicos. Em todo o caso, isto não significa que a criação artística não seja axiológica e moralmente investida para além da lei que externamente se lhe aplica, mas tão-só que a normatividade aí presente tem contornos particulares, justamente aqueles que por ora nos propomos indagar.

À luz do modelo dos regimes de engajamento, a ação – para que efetivamente o seja em toda a sua aceção – não cai no completo absurdo, pois, como vimos, até a identificação da falta de sentido, a experimentação da dúvida, do impasse ou do equívoco requerem a existência de um campo hermenêutico como pano de fundo, ou, no mínimo, a expectativa e a promessa do sentido. Mas a ação tampouco cai na absoluta indiferença, pois transacionar com o meio ambiente – ou estar-no-mundo – já é investi-lo e sofrê-lo, i. e., afetar e deixar-se afetar, razão pela qual a experiência nunca é inteiramente neutra, tendo por condição de possibilidade a variação (por mais infinitesimal que seja) da intensidade. A fim de se manter vivo, o organismo assim o exige. Ter uma experiência, como sabemos, implica um direcionamento para a consumação, independentemente de esta materialmente se concretizar, pelo que as dependências com o meio ambiente já são normativamente crivadas. É por isso que o engajamento criativo, como, de resto, qualquer outro, apenas prende-se e quando na existência de um bem a perseguir e a salvaguardar. A ação é sequencial e desencadeia consequências que, dada a responsividade do ambiente, retornam à ação e abrem um campo hermenêutico no qual reflexivamente se ensaiam e experimentam – mesmo que simuladamente – vias alternativas da ação. Mas se a emergência das vias possíveis da ação é um processo imanente ao curso da ação, também a valoração, e respetiva avaliação, das mesmas o é, dado que nem todas se apresentam de igual valia para a consumação da experiência. Só se avalia o que surge como minimamente sensato e possível, mas esse surgimento já carrega um valor. O campo da ação prática, o campo hermenêutico e o campo axiológico são indissociáveis e contínuos entre si, assim como, evidentemente, as capacidades práticas, reflexivas e morais que

enformam a subjetividade. Na falta de um destes elementos, a experiência criativa não fecunda.

Analisámos no subcapítulo anterior os contornos e atributos particulares da continuidade estabelecida entre o sensível e a reflexividade, o corporal e o pensamento, as dependências práticas e os formatos de cognição no engajamento criativo artístico, a qual constatámos ser essencialmente de natureza estética, sensório-percetiva, afetiva e rítmica, tanto no gesto pictórico, com especial incidência no cromatismo e na materialidade das tintas, como no movimento dançado, esse, por seu turno, voltado para as qualidades cinéticas do corpo. Correspondentemente, averiguámos a génese e formação transaccional e concomitante das capacidades de os artistas criarem e, o que é dizer o mesmo, virtual e potencialmente criarem de outra maneira com vista à consumação da obra. A subjetivação, como defendemos, requer que a capacidade segundo a qual os artistas se fazem sujeitos da ação contenha em si a potência de ser atualizada de outros modos ou até, no limite, mesmo de o não ser. Noutros termos, na capacidade de os artistas se envolverem na criação é tão importante a possibilidade de a concretizarem como a de o não fazerem, visto que sem este retraimento potencial – condição da multiplicação das vias possíveis da ação – a criação seria um simples automatismo. Ademais, deve sublinhar-se, sem a proliferação de vias de ação alternativas imanentes à coordenação do curso da ação atual, a intencionalidade não teria lugar, uma vez que esta requer a adoção de um ponto de vista entre outros. Ora, o exercício da reflexividade por parte dos artistas durante a sua atividade artística revelou desdobrar-se segundo formatos marcadamente qualitativos, intensivos e afetivos, tal como fortemente ancorados e indexados à prática concreta. E vimos ainda que tanto as capacidades práticas como as reflexivas postas em curso pelos artistas assentam na coordenação do curso da ação onde, mediante constantes ajustes e reajustes, mantêm uma relação com o meio ambiente dotado de apoios para a sua atividade criativa, com os outros com quem sociabilizam e de si consigo mesmo.

Para que a experiência criativa prenda é necessário que o engajamento criativo mantenha preponderância relativamente aos outros, esses que o potenciam ou ameaçam, mas com os quais, seja como for, tem que coexistir, pois a ação é internamente heterogénea e os artistas versáteis para navegar entre eles em situações cujas contingências variam imprevisivelmente. Além disso, para que o engajamento criativo fecunde é necessário que a ação adquira uma certa fisionomia definida pelo seu direcionamento e pela sua qualidade, ambas magnetizadas pela consumação da obra.

Segue-se, então, que *a obra tem que conter algum peso valorativo para os artistas*. A consumação da obra, com efeito, tem de deter algum valor ou, noutras palavras, tem de constituir um bem, para que a ação se direcione para ela enquanto sua força atrativa, independentemente do sucesso nessa empreitada. Ou seja, o engajamento criativo, como os restantes, almeja e pretende salvaguardar um certo bem, cuja relevância e valor para o artista se incrusta nas dependências por si mantidas com o meio ambiente, nas mutualidades estabelecidas com os outros e na relação prática desdobrada consigo mesmo. Em suma, não basta a um corpo envolver-se corporalmente com os materiais que o circundam e produzir sentido desse mesmo envolvimento se o curso da ação não for atraído por um bem que se entende e sente dever ser perseguido. Se assim não fosse, a ação criativa dos artistas não se direcionaria para a consumação da obra e, por conseguinte, nenhum sentido irromperia, já que este, baseando-se na pluralização das vias possíveis da ação, depende da existência de uma duração que lhe abra um horizonte. E, repare-se, se a experiência criativa se define pela qualidade singular que a delimita e demarca, não deveremos olvidar que ela é, portanto, desde o início *qualificada* ou, o mesmo é dizer, *valorada*.

É necessário que o horizonte *pese* para que a ação penda para o futuro, logo, para que os artistas possam conceber, ensaiar e experimentar múltiplas vias alternativas da ação que se encontram a levar a cabo. Pois, com efeito, o que levaria os artistas a caminhar em direção à consumação da obra de arte se tudo se reduzisse a uma simples atualização de uma capacidade técnica ou, até mesmo, ao exercício de uma capacidade reflexiva que decidisse entre várias alternativas possíveis, se a criação nada lhes dissesse, i. e., se ela não encerrasse qualquer valor? Por que se comprometeriam eles com a atividade artística? Ora, este compromisso exige uma valoração da consumação da obra. Pois se a ação, mesmo a mais rotineira, pela sequencialidade que desdobra, como pelo hiato que acarreta entre si e as consequências que provoca no entorno, abre, decerto que a níveis e graus distintos, para a recursividade e revisibilidade, então a ela se atrela imanente e potencialmente o julgamento. A ação criativa, então, entrelaça em si mesma o *corpo* sensível que afeta e é afetado pelo meio ambiente do qual depende, a *reflexividade* que produz sentido e assim multiplica as possibilidades de transacionar com ele, e a *moral* segundo a qual se valora e avalia, qualifica e julga. O que *é*, o que *pode ser* e o que *deve ser* – as faces de “olhos fechados” e de “olhos abertos” do engajamento – são vetores experienciais indissociáveis que enformam a subjetivação dos artistas *entre a atualidade e a virtualidade*.

Para que os artistas se façam autores da criação em que se envolvem não basta que a realizem, tampouco que sobre ela produzam sentido, mas ainda que sejam moralmente imputáveis pela ação que a trouxe à existência. Em rigor, se, porventura, não fossem disso imputáveis, a verdade é que nem a fariam nem dela produziriam sentido enquanto artistas, pois à luz do modelo dos regimes de engajamento as três dimensões são contínuas entre si. Se os artistas decidem a direção a imprimir à sua capacidade de agir criativamente por terem uma relação reflexiva com a mesma, não devemos negligenciar que esse sentido tem como pano de fundo uma valoração da consumação da obra como horizonte da ação, sob pena de as várias possibilidades da ação serem equivalentes e, até, indiferentes entre si. Se não tensionadas por um bem sentido e considerado como tal, as múltiplas vias possíveis da ação não se escalonariam, ou ordenariam, aparecendo aos artistas como igualmente (ir)relevantes. As pistas fornecidas pelo meio ambiente, aliás, só surgem aos artistas se, além de sensório-perceptiva e reflexivamente investidas, contiverem uma carga axiológica da qual extraem o seu valor em função do curso da ação seguido. E é com base e referência a este investimento valorativo que os nossos artistas seguem, durante a sua criação, a via da ação que, sejam quais forem os critérios atendidos, consideram mais conveniente para a consumação da obra. A valoração do meio ambiente, dos outros e de si mesmo, devemos frisar, está presente desde o momento em que a ação corre, não sendo o produto de uma atribuição subjetiva ao já existente nem tampouco o simples resultado da interiorização de normas sociais comunitariamente partilhadas. Pelo contrário, as operações de valoração, sendo imanentes à coordenação do curso da ação situada, enformam a subjetividade.

Neste subcapítulo, propomo-nos a fechar o círculo iniciado pelo presente estudo em dois sentidos: por um lado, indagar a continuidade estabelecida no engajamento criativo entre as já estudadas dimensões corpóreo-sensível e reflexivo-cognitiva e a dimensão moral-axiológica, por outro lado, entabular uma sua discussão com o regime de justificação, para lá dos regimes de familiaridade e em plano já aprofundados, aferindo os seus alinhamentos, pontos de contacto e cruzamentos, mas também os obstáculos, riscos e ameaças que da sua articulação e encontro podem resultar. Se, com efeito, o engajamento criativo se atém a um determinado bem, há que identificar e descrever, desde logo, que bem é esse e como ele se inscreve na coordenação do curso da ação, mas também que capacidades são requeridas aos artistas para o fitarem e, eventualmente, alcançarem. Perceberemos, nesse sentido, que no caso das atividades artísticas aqui seguidas – caso esse que, alertamos, não deve ser acriticamente extrapolado e

generalizado para toda e qualquer criação artística – o bem moral perseguido e cuja ação dos artistas desejavelmente visa garantir é, como já fomos indicando, a expressão da sua *singularidade*, o que nos reenvia para um modo de *autorrealização na autenticidade* (Genard, 2011b), ou, se quisermos, para uma subjetivação segundo a figura do *eu expressivo* (Taylor, 1992a, 1992b). As afetações corporais, a sua intensidade e potência, são aqui um indicador de medida crucial, tanto das obras de arte como dos artistas, dando lugar a uma grandeza ordenada em função da sensibilidade e da expressividade.

Pois se vimos que o gesto, na pintura, e o movimento, na dança, prolongam, respetivamente, o corpo do pintor na tela e o corpo do bailarino no seu próprio corpo, i. e., o corpo do artista na sua obra, também percebemos que isso não impede que haja um hiato entre um e a outra que permita abrir a ação para a reflexividade e para a produção de sentido – como, aliás, se constata nas dúvidas sentidas durante a criação, nos passos dados ao longo da mesma para as solucionar, mas igualmente na relação com as obras acabadas. Veremos agora que, adicionalmente, nesse hiato a singularidade do artista é arrastada para a obra que realiza. A obra, não sendo, em rigor e literalmente, a singularidade do artista propriamente dita, é uma sua expressão ou, mais precisamente, das suas vivências passadas, dos seus sentimentos e/ ou das suas aspirações, pelo que é vincadamente personalizada. O artista põe-se na sua obra e nela habita. Todavia, porque existe um espaçamento entre o artista e a obra, porque a obra não é verdadeiramente o sentimento dos artistas, mas uma sua tradução por via dos materiais estéticos e dos procedimentos artísticos, mas também porque esse hiato é preenchido por um nexo expressivo, a ação criativa desenrola junto dos artistas um processo maiêutico, i. e., de autoconhecimento, que põe em jogo um regime de verdade (ou veracidade) alheio à lógica estritamente epistemológica.

Seguidamente, cogitamos a respeito das formas de esse bem moral se fazer presente no curso da ação dos artistas, tendo o propósito de rastrear os modos de imputabilidade dos mesmos. O vínculo expressivo estabelecido na criação artística desdobra uma moralidade própria e específica distinta dos restantes regimes de engajamento e cujos atributos e contornos cabe descrever, indicar e delinear. Longe de a ação criativa seguir um código deontológico, uma cartilha composta por direitos e deveres definidos, detetámos – a partir dos dados empíricos – que os artistas desenvolvem um nexo de *responsabilidade* relativamente ao gesto pictórico, ao movimento e à obra por si criada, uma aliança exclusiva e insubstituível com esta que se manifesta na *preservação e inviolabilidade da sua soberania no que às decisões criativas concerne*. Ou não fosse

a obra, em certa medida, a verdade do artista, uma tal que aponta menos para a axiomática do que para a *autenticidade*. Por esta razão, desde já acautelamos para que a verdade não seja lida como algo que já residia de forma acabada na interioridade dos artistas e que na atividade artística descobriu uma via adequada para se expressar. As sociologias pragmáticas não poderiam acompanhar tal raciocínio, uma vez que um dos seus princípios basilares é a renúncia a qualquer espécie de fundacionalismo. Assim, *a verdade artisticamente expressada, aquela que conduz o artista a realizar-se na autenticidade, é concomitante e imanente ao ato expressivo*, pelo que a sua compreensão nos reenvia para os modos de coordenação do curso da ação. Ora, afirmar que os artistas são responsáveis pela arte que trazem à existência equivale a dizer que eles não apenas a realizaram nem somente foram em torno dela produzindo sentido, mas ainda que ela lhes é imputável, ou seja, que lhes cabe responderem e prestarem contas por ela, se bem quem em termos e segundo formatos particulares que se distanciam da figura do sujeito de direito autónomo. Além disso, averiguamos, simetricamente, as capacidades desenvolvidas pelos artistas para perseguirem esse bem moral, indagando como a responsabilidade, conjuntamente com as capacidades práticas e reflexivas, enformam a sua subjetividade.

Estando o artista posto na obra, sendo esta a expressão singular de uma verdade autêntica, não deixaremos de apontar as ameaças inerentes ao excesso do regime de engajamento exploratório face ao engajamento criativo: não obstante ele constituir um seu momento essencial, a criação artística não se detém aí, pelo que o envolvimento exploratório na ação se revela manifestamente insuficiente para apreender a seriedade e o risco envolvidos na abertura íntima e pessoal dos artistas por via da exposição das suas obras. Mas também o regime em presença será convocado, uma vez que, sem embargo dar apropriadamente conta da atividade da dança, permanece insatisfatório para iluminar a ação dos nossos pintores.

Ora, a singularidade e a autenticidade que consubstanciam o nexos de responsabilidade do artista pela sua obra não invalida que, como é do senso-comum, se estabeleçam avaliações comparativas assentes em relações de equivalência entre os artistas e entre as obras. A produção de valor artístico segue formatos valorativos, avaliativos e judicativos que, sem embargo primarem pela singularidade, originalidade e autenticidade, não deixam de ascender em generalidade, processo por via do qual se qualificam os artistas escalonada e hierarquicamente. Seguiremos de perto, então, a formação e desdobramento desses mesmo formatos, argumentando que as operações axiológicas dos artistas produtoras de valor se encontram no seio de uma tensão entre a

singularidade e a generalidade. Sem que, todavia, deixem de navegar entre a singularidade e a generalidade com base nas ressonâncias afetivas e estéticas. A ascensão em generalidade da ação criativa, contrariamente ao regime de justificação, carece de fundamentação e não tem por requisito que os artistas se des-singularizem, antes pelo contrário. E aos formatos de valoração e julgamento estão associados modos de reconhecimento: os artistas são, ou não, votados a um reconhecimento – o artístico – que, como assinalaremos, facilita aos artistas a acomodação da sua singularidade no curso da ação, a qual é tanto mais importante quando nos lembramos do contexto institucional em que vivem.

Ao longo desta reflexão acerca das aberturas da singularidade expressiva dos artistas ao comum, fomentamos o diálogo com o regime de justificação, identificando os seus alinhamentos e articulações com o engajamento criativo sem, porém, obscurecer as diferenças no que toca às avenidas de acesso ao público e aos modos de exercitar e visar a justiça observadas tanto no engajamento criativo como no de justificação. Com efeito, o engajamento criativo artístico, contornando os requisitos da justificação e do bem-comum, não deixa de elaborar críticas, denúncias e protestos dirigidos às organizações institucionais em que os artistas residem, bem como, de uma maneira geral, à sociedade que os vota ao preconceito, fazendo, nesse passo, reconhecer a sua humanidade comum. Trata-se, pois, de um ato político-moral com vista ao bem-comum, mesmo que dispense a justificação racionalmente articulada e o exercício dialético discursivo no espaço público: pela criação artística, a injustiça é mostrada, mais do que demonstrada. *Os artistas são, enquanto artistas, política e moralmente subjetivados, responsabilizando-se pelas suas criações e obras e ascendendo ao geral e ao público por intermédio das ressonâncias estético-afetivas desencadeadas pelos seus atos expressivos.* Encerra-se, pois, a descrição e compreensão da experiência criativa artística, detalhando as especificidades do engajamento criativo, aquele, justamente, que nela deve preponderar, mas seguindo também as múltiplas passagens abertas entre si e os restantes regimes, algumas das quais ameaçadoras da criação artística. Se a experiência criativa dos artistas não prende sem que o engajamento criativo fecunde, não é menos verdade que ela se desvaneceria caso assentasse unicamente neste, uma vez que, por um lado, a ação é internamente heterogênea e composicional, ou seja, a experiência só se demarca do fluxo experiencial se a sua direção e qualidade apontarem para a sua consumação, e, por outro lado, os artistas são seres versáteis para viajar entre diferentes regimes e modelos de prova, segundo os quais se subjetivam como artistas, decerto, mas simultânea e

indissociavelmente, como seres humanos dignos. O engajamento criativo, por si só, não garante a experiência criativa artística, razão pela qual fomos, ao longo de todo o texto insistindo nas zonas intersticiais entre os regimes.

4.5.2 A expressividade: os artistas realizando-se na autenticidade

4.5.2.1 *A expressão artística como bem moral*

As dependências práticas mantidas pelos artistas com o meio ambiente e as mutualidades por si estabelecidas, por um lado, e as capacidades práticas e reflexivas aí formadas e desdobradas, por outro lado, dão lugar a uma coordenação do curso da ação que visa a consumação da obra de arte. Contudo, a direção e a qualidade da ação criativa – as quais pretendemos ter descrito e analisado – requerem a valoração moral de um bem que funciona como força atratora do engajamento, devendo ser pelos artistas perseguido e garantido. Resta, pois, compreender os modos, as vias e formatos através dos quais a consumação da obra é axiologicamente investida, transitando das operações reflexivas responsáveis pela produção de sentido para as operações morais produtoras de valor.

A tese aqui preconizada é a de que *o bem moral perseguido no engajamento criativo é a expressividade sensível*, a qual *confere à ação criativa e às obras uma inflexão particular caracterizada*, acima de tudo, *pela singularização e personalização*. Começamos com o caso da dança, cujo espetáculo se designou “A Minha História Não é Igual à Tua”, título desde logo sugestivo para a reflexão aqui intentada a três níveis: primeiro, tonifica a índole expressiva da peça coreográfica, remetendo para as histórias pessoais dos bailarinos, segundo, acentua o cunho singular dessas mesmas histórias, assinalando que nenhuma é igual a qualquer outra, e terceiro, enfatiza o comum na diversidade, uma vez que afirma que todos têm uma história. E o começo da peça confirma a alusão à expressividade inerente à sua denominação, uma vez que os bailarinos iniciam a sua performance apresentando-se com uma frase, identificando-se pelo seu nome (real) e acrescentando uma frase por si pensada. Ouçamos algumas delas: “chamo-me Zeferino e acredito na luz. Eu sou a luz”, “chamo-me Fabiano e por vezes sinto-me incompreendido”, “sou o Ruben e nunca deixei de sonhar. Já faltou mais”, “André, igual ao meu pai, mas gostava de ser como a minha mãe”, “o meu nome é Nuno. O mundo é uma merda enquanto as pessoas não souberem perdoar”, “muitos anos a carregar peso em cima das costas, acredito no dia de amanhã, Senhor. O meu nome é Bryan” ou ainda “o meu nome é Davidson, mas hoje sou o recluso n.º X. Fui uma presa fácil do destino”.

O cunho expressivo das frases é notório. Cada um dos bailarinos abre a sua interioridade ao público, expondo as suas maiores angústias – “sinto-me incompreendido”, “já faltou mais para deixar de sonhar”, “muitos anos a carregar peso em cima das costas”, “fui uma presa fácil do destino” –, as suas crenças mais profundas – “acredito na luz. Eu sou a luz” – ou os seus ressentimentos mais arraigados – “o mundo é uma merda”. Os bailarinos, deve fazer-se notar, não estão a representar uma personagem nem tampouco a falar por ela. Pelo contrário, eles não só divulgam a sua verdadeira identidade, como ainda comunicam uma frase construída por si a seu respeito, entregando-se na sua qualidade de bailarinos, seguramente, mas simultaneamente de pessoas singulares portadoras de uma história única. Vemos, pois, logo aqui ser dado o mote expressivo que perpassa o espetáculo do início até ao fim.

O mote é agarrado e prossegue, naturalmente, através do movimento – que é a linguagem própria da dança –, aquela no seio da qual os bailarinos se expressam. O que vai ao encontro, de resto, das palavras já citadas de Catarina, quando declara que o desígnio do CEC é incentivar os bailarinos a “construírem a sua linguagem”. Trata-se, como sabemos, da linguagem da dança, cujas características já escल्पelizámos, mas repare-se que essa linguagem, sendo a mesma para todos os bailarinos, varia de uns para os outros: cabe a cada um, com efeito, construir a sua linguagem, compondo-a de movimentos personalizados e intransmissíveis. Daí a centralidade de, como indica Catarina, “resgatar aquilo que é individual e que não pode ser repetido por nenhuma outra pessoa”⁵⁴³ para se poder dançar. É capital que o bailarino, relacionando-se consigo próprio, forme e adquira a capacidade de aceder à sua interioridade e ao que nela lhe é único, sem o que a criação artística não opera o salto expressivo. O seguinte trecho robustece o nexos de que nos apercebemos existir entre a expressão artística e a singularidade do artista:

“É trabalhar uma série de competências que estão esquecidas por aquilo que é uma vida num sítio fechado e que às vezes nos faz esquecer de coisas tão simples como correr, correr com os braços abertos. (...). Eles responderam com as suas histórias e depois nós temos momentos muito diferentes no espetáculo: temos momentos de uníssono, em que de facto se vê a coreografia e a pujança de um grupo a respirar ao mesmo tempo, e depois também quisemos criar momentos em que se consegue ver como é que cada um deles interpreta e qual é a dança de cada um deles”. (Depoimento de Catarina)⁵⁴⁴.

⁵⁴³ Transcrição extraída de um vídeo disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/media/videos/>.

⁵⁴⁴ Transcrição extraída de uma reportagem em vídeo da RTP, disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/media/videos/>.

Certamente que a dança (pelo menos a peça coreográfica composta no âmbito do CEC) é uma atividade explicitamente coletiva: a obra são vários corpos em cima do palco. Assim, não há como ela não ser composta de certos “momentos de uníssono” em que “se vê a pujança do grupo a respirar ao mesmo tempo”. No entanto, esses momentos não esgotam a peça, pois nesta há igualmente lugar para a “dança de cada um dos bailarinos”. A expressão individual da pessoa de cada bailarino não é submersa pelo caráter coletivo do espetáculo, mantendo-se um equilíbrio entre os momentos de sincronização coletiva e os de expressão da singularidade. E, novamente, identificamos a vincada personalização da linguagem do movimento, uma vez que cada bailarino tem a sua dança, a qual deve ser incentivada, explorada e polida nas sessões. A personalização da dança, deve frisar-se, não consiste numa operação cosmética através da qual os bailarinos estilizariam movimentos que lhes seriam dados e transmitidos pela equipa do CEC. Como vimos, tudo depende da capacidade de aceder à consciência corporal e de aí extrair as sensações internas do e pelo movimento, pelo que o movimento tem de ser criado, não estando definido de antemão. Damos agora um passo mais: esse exercício passa por convocar as “suas histórias” pessoais, pelo que o movimento adquire um cunho expressivo.

Numa dada sessão, Catarina dirige-se aos bailarinos no final da sessão, sugerindo-lhes o seguinte: “foquem no que vos é pessoal e intransmissível. Só assim podem subir a fasquia. Não pelo público, mas por gosto”⁵⁴⁵. O facto de a expressividade apontar, antes de para o público, para o próprio artista será analisado adiante, quando nos debruçarmos sobre a maiêutica de si posta em prática pelo engajamento criativo. Por ora, centremo-nos no liame estabelecido por Catarina entre o foco no que “é pessoal e intransmissível” e na “subida da fasquia” artística. Não vimos já que o busílis da questão residia na capacidade de exercitar a consciência corporal e, subsequentemente, aceder às sensações internas do movimento? Assim é. Todavia, acontece que o corpo é o núcleo da subjetividade, consistindo em si mesmo já numa dada perspectiva entre outras. Assim, a qualidade dos movimentos, sendo abstraída do contexto pragmático que comumente lhe atribui significado e função, não é, antes pelo contrário, desvinculada do corpo que a sente e intensifica de um certo ponto de vista. Consequentemente, as sensações internas que qualificam os movimentos realizados pelos bailarinos já aparecem subjetivamente

⁵⁴⁵ Diário de Campo, EPL, 30/mai./2022.

investidas por corpos com uma história singular. A qualidade do movimento é, afinal, a encarnação da sua expressão num certo corpo.

As palavras de Olga tornam-se, então, inteligíveis, quando afirma que “antes de conhecer estes homens não tinha um ponto de partida específico para o trabalho. Queria primeiro que tudo conhecê-los. Tive a sensação que as minhas bagagens, aquilo que tenho na minha bagagem, aqui não me servia para nada”⁵⁴⁶. A “bagagem” da coreógrafa, leia-se, o domínio do saber e da prática da dança contemporânea, não chega para dançar, visto que está longe de se esgotar na sua componente técnica. Justamente por isso é que as sessões dinamizadas pelo CEC não se propõem “a passar movimento”. A dança exige dos bailarinos um investimento pessoal e até íntimo do movimento, uma vez que é precisamente desse investimento que resultam a sua qualidade e intensidade.

A curso da ação criativa exige dos bailarinos que façam um trabalho sobre si mesmos, o qual é frequentemente doloroso e angustiante.

“Sinto que estávamos a precisar desta autópsia. Trazer a luz explicativa de cada oração. Que não tem de ser entendida desde a razão, que pode emergir num caleidoscópio de imagens, desde a subtileza da respiração, em *flashes* de consciência. Os rapazes partilham episódios marcantes, memórias, considerações, confissões, nós também. E volta à baila o sentido e a função da prisão. Eterno transtorno”. (Depoimento de Catarina)⁵⁴⁷.

O termo mobilizado por Catarina para dar conta do trabalho realizado junto dos bailarinos é interessante: “autópsia” remete para uma observação do interior em busca de explicações, conquanto esta não se reduza à racionalidade estrita, antes passando pela “subtileza da respiração” ou por “*flashes* de consciência”. O engajamento criativo dos bailarinos passa por poderem reunir material subjetivo, o qual nem sempre, ou quase nunca, emerge à consciência já organizado, gerando-se um “caleidoscópio de imagens”. Este material subjetivo, “partilhado” e “confessado”, é então trabalhado através da linguagem da dança.

“Eu trabalhei a partir da história das tatuagens deles — todos eles são tatuados, então estamos a criar um objeto artístico, a entrar numa dimensão pessoal, íntima, sensível, e aqui eu acho que já estou a desbloquear qualquer coisa que é assumidamente masculina no mau sentido — de não entrar em contacto com a fragilidade, com a vulnerabilidade. O entrar em contacto com a vulnerabilidade é uma força para a dança contemporânea. Como é que seria dançar uma tatuagem sobre a avó ou outra pessoa. A partir daí, criámos

⁵⁴⁶ Transcrição extraída de uma reportagem em vídeo do Jornal Público, disponibilizado no Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IOM0ihv14HE&t=308s&ab_channel=P%C3%9ABLICO.

⁵⁴⁷ Extraído do Diário de Criação, disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/>.

pequenas *performances*, danças que retratavam a história e a relação emocional com a tatuagem (...). Esta dimensão da possibilidade de tu recuperares e entrares em contacto com a tua história e com a tua vulnerabilidade, permite desfazer mitos que tu tens em relação a ti próprio, para além de poderes mover coisas que não moves. Há sempre uma relação entre o pensamento, ação e emoção”. (Depoimento de Catarina)⁵⁴⁸.

Catarina constata que todos os bailarinos são tatuados e considera ser esse um ângulo de entrada apropriado na sua “dimensão pessoal e íntima”. Mais uma vez resulta evidente a importância de os bailarinos trabalharem sobre si próprios, “entrarem em contacto com as suas histórias”, com vista à expressão artística. Histórias, essas, que inevitavelmente conduzem os bailarinos a abordar temas sensíveis e emocionalmente delicados, exigindo da sua parte a coragem de se abrirem à sua própria “fragilidade” e “vulnerabilidade”. Mas não é suficiente recordar e partilhar os sentimentos e as histórias que estiveram na base das tatuagens, tampouco a relação emocional que com elas mantêm. Um passo mais se faz necessário, a saber, o de dançar essas histórias e vínculos emocionais, expressando-as através do movimento. E mais: o envolvimento expressivo dos bailarinos em torno das suas histórias passadas “desfaz os mitos que têm em relação a si próprios”, entendendo-se, portanto, ter a dança um poder formativo de *autoconhecimento*.

Os próprios bailarinos são os primeiros a reconhecer a expressividade presente na sua atividade artística.

“O projeto surgiu como um refúgio. Eu já dançava na minha infância, depois na adolescência também. Então, no meio prisional a gente não tem muita oportunidade. A oportunidade que a gente tem vai aparecendo e depende de nós também ir agarrando aos poucos essas oportunidades. E a dança é uma coisa muito boa, muito libertadora para nós aqui na prisão. A gente exprime aquilo que a gente sente, as coisas boas, as coisas ruins também”. (Depoimento de Davidson)⁵⁴⁹.

A ideia de que a dança constitui uma atividade “libertadora” encontra eco em testemunhos dados por vários bailarinos. O próprio Davidson, numa outra ocasião, a reforça, dizendo que a dança “dá a oportunidade de usar a nossa voz, de mostrar que estamos presos, mas conseguimos *estar* [e não *ser*, note-se] *livres* quando nos podemos

⁵⁴⁸ Extraído de uma entrevista disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

⁵⁴⁹ Transcrição extraída de um vídeo disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/media/videos/>.

expressar através da dança"⁵⁵⁰, ideia próxima da partilhada por Duda: "libertamos o corpo, a gente move-se pelo que sentimos no momento. Isso liberta emoções e diverte. É como se não estivéssemos na prisão"⁵⁵¹. E ainda Zeferino, quando assegura que “o CEC fez com que conseguisse desabafar coisas. Se for preciso traumas, coisas que marcaram a minha infância, que nunca disse a ninguém, consegui dizer no grupo”⁵⁵². A sinalização do efeito libertador da dança é transversal e tanto mais importante quando é sentido por bailarinos que se encontram em condição de reclusão, levando-os mesmo a asseverar que “é como se não estivessem na prisão”, ou ainda que “estamos presos, mas é como se estivéssemos livres”. Ora, a libertação remete para um movimento *de dentro para fora*, para a superação de um estado limitador e constrangedor e a passagem para um outro livre dessas amarras. A verdade, porém, é que a dança não os leva material e efetivamente para fora do EPL. A que libertação aludem os bailarinos? A resposta está nas suas próprias palavras: aquilo que é libertado são “as coisas boas, mas também as ruins”, as “emoções” e até os “traumas”, que na dança adquirem “voz” e, assim, experimentam uma catarse. Como? Justamente pela *expressão*, nomeada, repare-se, por todos os bailarinos. Pela dança, “libertam o corpo”, dizem-nos, e, portanto, “exprimem o que sentem”. Já referimos também que Joellinton, na frase com que se apresenta ao público, afirma: “o meu corpo está preso, mas a minha mente é livre”.

Leia-se, nesta senda, o seguinte excerto de uma missiva redigida pelo grupo de bailarinos e enviada para um grupo congénere encarcerado numa prisão italiana:

“O movimento fez-me libertar coisas que eu guardava só para mim e que me isolavam, tal como a ilha em que vocês estão. O movimento fez-me ver que apesar de ser uma ilha há movimentos, há tremores de terra. O mexer sozinho. O mexer com o outro, em conjunto. Em ambos os casos há libertação, sem pudor. A libertação pelo movimento, o mais natural que existe para o ser humano. Podemos estar cada um na sua bolha, mas movemos. Tivemos aulas mais interessantes que outras, ou em que o corpo estava mais disponível, mas estávamos lá com a vontade de ver o que é que poderia sair dali. É diferente vir aqui ou ir simplesmente para o pátio. Eram as segundas[-feiras] da libertação. Vínhamos libertar coisas mal resolvidas lá de dentro, da opressão e repressão. As semanas começaram a passar mais depressa. Porque as segundas eram especiais. E este projeto fica cá dentro de nós, deixamos de nos focar só no facto de estarmos presos. Libertem-se e conheçam-se através do movimento”⁵⁵³.

⁵⁵⁰ Transcrição extraída de uma notícia disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

⁵⁵¹ Transcrição extraída de uma notícia disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

⁵⁵² Transcrição extraída de uma notícia disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

⁵⁵³ Extraído do *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/diario/>.

O “movimento liberta sem pudor”. E a libertação por si desencadeada alivia o peso sentido por “coisas mal resolvidas lá de dentro”, “coisas guardadas” solitariamente que “oprimem” e “reprimem”. A expressão, indicam-no as palavras dos bailarinos, liberta. Ora, essa expressão desdobra-se, no caso da dança, por via do movimento, sendo a partir deste que a libertação ocorre. Neste sentido, há a registar a vasta latitude no que aos conteúdos libertados concerne, uma vez que não apenas (nem sobretudo, diga-se) se trazem “coisas boas”, como igualmente “coisas ruins”, “traumas” e as mais variadas emoções negativas. Isto é, o canal expressivo da ação criativa é largo o suficiente para acomodar qualquer história, vivência ou sentimento, conquanto ele seja autêntico, atributo definidor da veracidade de o que é expresso.

A dança, por via do movimento, convida ao autoconhecimento, sem o qual os bailarinos não são capazes de aceder à verdade da sua interioridade. Mas ainda antes de indagar a esse respeito, retomemos o exercício da formação das filas já mencionado, no qual vimos a dança envolver na sua linguagem significados sociopolíticos típicos e convencionais e desdobrá-los até os re-significar e “reorganizar no corpo”. Ora, sem a cogitação da dimensão expressiva do engajamento criativo, a análise desse exercício permaneceu ao nível do encontro de linguagens e dos modos distintos de produção de sentido, não nos sendo possível compreender como é que se opera a reorganização do sentido no corpo dos bailarinos. Percebemo-lo agora: a expressão da posição ocupada na fila implica o trazer à tona a sua individualidade e singularidade, evitando assim que o sentido se limite a girar sobre ele próprio à medida que transita de uma linguagem para outras, uma vez que a pessoa do bailarino é arrastada nesse movimento e, por conseguinte, permitindo a tal reorganização. E também este caso nos reconduz ao autoconhecimento na exata medida em que os bailarinos acedem à sua interioridade, às sensações internas geradas pelo movimento, por intermédio das convenções estereotipadas da masculinidade e da feminilidade, entre outras, a expressar. Só assim a re-significação prende ao corpo e constitui uma experiência moral e política.

Também no atelier de pintura a expressividade constitui o bem moral em cuja perseguição os artistas valoram o curso da sua ação criativa e as obras daí resultantes. E também aí a expressão artística se associa à singularidade dos pintores. Voltemos, então, a atenção para o CASP.

Leopoldo, já muito pressionado pela monitora relativamente ao fim da sessão, diz que a tela está concluída, ainda antes de efetivamente a concluir. Até concluí-la efetivamente, diz à monitora: «entreguei o meu máximo, doutora. Deu muito trabalho. Mesmo que não fique bonito, ficou a ideia». (Diário de Campo, CASP, 12/jun./2020).

Leopoldo comunica à monitora que a sua tela está enfim terminada, mesmo que, na realidade, ainda não esteja. Mas para o que aqui nos move é a frase por si pronunciada que se afigura intrigante, uma vez que o pintor secundariza a *beleza* do seu trabalho face à *ideia* contida no mesmo, o que não deixa de ser espantoso quando nos lembramos que para si tudo se resume à “conjugação de cores” e que “não pinta com nenhum intuito”. “Mesmo que não fique bonito, ficou a ideia”, declara Leopoldo, o que quer dizer que mesmo que a tela não esteja “ao seu gosto”, a ideia continua nela viva. O que significa esta ideia que está para lá da aparência colorida da superfície da tela? Dada a linha argumentativa aqui seguida, rapidamente se percebe que a ideia aponta justamente para o cunho expressivo legado na tela, o qual, independentemente do mérito visual desta, subsiste: “entreguei o meu máximo”.

Para aprofundar os contornos da expressividade desdobrada no engajamento criativo dos pintores, ouçamos Bonifácio, que nos confidenciou em conversa que pinta “o que sente cá dentro”⁵⁵⁴, “a [sua] vida e o [seu] meio”⁵⁵⁵, o “[seu] passado”⁵⁵⁶, as “[suas] vivências”⁵⁵⁷ desde que entrou na instituição, o que “[sente] no momento”⁵⁵⁸. E mais, acrescenta, a pintura “é uma luta do artista consigo mesmo”⁵⁵⁹. A tela expressa a interioridade singular do pintor, contendo, sob a forma pictórica, o seu passado, os seus sentimentos e as suas vivências. Essa é a ideia que, independentemente da qualidade artística do seu trabalho, permanece, visto que, por pior que lhe tenha corrido a atividade, não deixou de ser Bonifácio o seu autor. Noutras palavras, a expressão da vida interior na tela é o bem moral perseguido pela sua pintura, o qual será tanto melhor garantido quanto melhor for o resultado – no entanto, a expressividade sensível não deixa de ser o valor almejado, mesmo quando sem sucesso.

Todavia, a perseguição desse bem, posta em curso pela ação criativa e garantidora da orientação expressiva do gesto pictórico, tal como do cunho e peso expressivos da tela, dá lugar a uma “luta consigo mesmo” travada pelo pintor. Tal como constatámos

⁵⁵⁴ Diário de Campo, CASP, 5/jun./2020.

⁵⁵⁵ Diário de Campo, CASP, 19/jun./2020.

⁵⁵⁶ Diário de Campo, CASP, 29/jul./2020.

⁵⁵⁷ Diário de Campo, CASP, 5/mai./2021.

⁵⁵⁸ Diário de Campo, CASP, 21/abr./2021.

⁵⁵⁹ Diário de Campo, CASP, 26/jun./2020.

acontecer com os bailarinos, também os pintores se voltam para si próprios para pintar, enfrentando o seu passado e confrontando memórias de histórias e vivências cuja carga emocional nem sempre é de fácil digestão. As lembranças trazidas no seio da atividade de pintura e para esta canalizadas remetem igualmente para um movimento expressivo de dentro para fora, aquele a que os bailarinos apelidaram de “libertação”.

Diz-me Bonifácio, explicando-me uma sua tela, que ali consta uma cabeça de cão, uma rolha de garrafa, uma cobra, uma folha de árvore. “O vermelho”, continua, “é sangue, muito sangue”. Percebo que nesse momento o seu rosto se torna mais austero e apreensivo, parecendo estar a recordar algo. Pergunto-lhe, então: “há quanto tempo fez a tela?”. Fica notoriamente confuso, baralhado. Pega na tela, consulta o avesso, onde escreve o título das mesmas, e diz “tem uma semana. Chama-se «Trauma»”. E não manifestou vontade de prosseguir a conversa, reencaminhando-se para o seu lugar de trabalho. (Diário de Campo, CASP, 22/mai./2020).

Este episódio é particularmente curioso. Em primeiro lugar, porque evidencia o cariz expressivo da pintura de Bonifácio: a tela intitula-se “Trauma” e nela o vermelho é “sangue, muito sangue”. A tela expressa, provavelmente, a relação emocional do pintor com um evento “traumático” que o assolou em dado momento da vida. Mas mais intrigante, em segundo lugar, é o facto de a tela ter sido pintada há apenas uma semana, encontrar-se intitulada e assinada, e mesmo assim o pintor não se lembrar de quando a concluiu nem do título, mesmo que, ao olhar para ela, tenha de imediato identificado o vermelho ao sangue. Noutras palavras, Bonifácio recorda-se de o que está expresso na tela ao observá-la, sem que, contudo, precise de se lembrar do nome e data da mesma. Vemos então que o cunho expressivo da obra, além de subsistir ao seu mérito artístico, também subsiste aos atributos práticos (título, data). E o pintor acedeu à recordação do trauma vivido, não por via do ponto cronológico em que pintou, mas pela superfície da tela. Ainda em terceiro lugar, deve registar-se que o pintor, embora manifestando no rosto ter sido afetado pela perceção da tela, conversou connosco a seu respeito, o que já não se verificou quando surgiu a possibilidade de desenvolver o assunto por via discursiva. O que, dá-nos a entender, indica uma diferença essencial: a expressão do sentimento não é o sentimento, a expressão do passado não é o passado, a expressão do trauma não é o trauma: sobre a primeira, Bonifácio elabora, sobre o segundo não. O evento sucedido é, então, resgatado pelo lado sensível da memória por via da expressão artística.

A tela permite aceder mediatamente ao acontecimento marcante experimentado. Recorde-se o caso em que Bonifácio, após ter entrado no atelier sujo de café e beatas fruto de um qualquer acidente desconhecido por nós, pintou uma tela que disse representar a

sujidade. A sua conduta à entrada da sala, como já avançamos, demonstra que o pintor foi afetado pelo incidente, remetendo-se ao silêncio e não dando abertura para qualquer conversa. Ora, no final do seu trabalho, não só iniciou a conversação como nela abordou o acidente que o vitimou. Não, porém – e este aspeto é de capital importância –, do acidente em si mesmo, acerca do qual, com efeito, nenhuma informação revelou, mas sim por intermédio da tela. O sentimento do pintor a respeito do desafortunado evento por que passou foi expresso na obra; e o pintor fala do sentimento expresso, não do incidente concreto que o motivou. O possível embaraço da revelação deste não é acompanhada pela inibição de abordar aquele. E esta é a libertação que a expressão artística – e o trabalho sobre si nela implícito – é capaz de proporcionar.

A expressividade como bem moral atendido pelo engajamento criativo dos nossos pintores é aferido com especial nitidez quando eles não se investem pessoalmente na ação criativa, i. e., quando a ação não é magnetizada pela força de um bem a perseguir. O seguinte episódio, constituindo uma caricatura, não deixa de ser exemplo disso mesmo, já que os pintores são desafiados a simular estarem a pintar para serem fotografados.

Atelier de pintura. Hoje é dia de tirar fotografias a pintar para uma exposição que acontecerá daqui a uns meses. A encenação é total: os pintores devem estar nos seus lugares, com as telas à frente e todos os materiais usuais. Mas não estão verdadeiramente a pintar. A tela que têm à frente é uma já terminada. Bonifácio vai então buscar os seus materiais habituais: os tubos de tinta, as espátulas. Enquanto não chega a sua vez, aguarda no seu lugar, absolutamente descomprometido: parado, sentado, encurvado, cabeça descaída para a frente apoiadas nas mãos. A certa altura, dada a demora, parece-me, Bonifácio diz à monitora: “não posso mais”. A monitora apenas responde: “está quase”, e prossegue as suas funções. Tem muitos afazeres em mãos. O residente que neste momento se encontra a ser fotografado, volta-se para a monitora e afirma: “mas não é este quadro que eu quero fazer”. A monitora explica: “isto é a fingir. Já lhe expliquei”. Chega a vez de Bonifácio. Ele simula bem o gesto de pintar. Lembra-se, inclusive, para parecer mais realista, de sujar de propósito o avental. Nota-se, todavia, e sobretudo no olhar, a diferença entre a simulação e o verdadeiro gesto de pintar: a concentração não está lá. No final, a monitora, ao ver as fotografias, dirige-se-lhe: “o Bonifácio foi o modelo mais realista”. Ele responde com um sorriso ardiloso e orgulhoso. (Diário de Campo, CASP, 8/set./2021).

Isolemos o caso de Bonifácio, deixando de lado o pintor que não se chega a aperceber inteiramente da situação em que se encontra, razão pela qual, convidado a simular pintar uma tela para que o possam fotografar, riposta que “não é esse o quadro que quer fazer”. Bonifácio é um caso distinto, pois ele mostra-se capaz de conceber ao detalhe a melhor maneira de simular o gesto pictórico, aí revelando uma capacidade ímpar de se olhar de fora e, mais, de se olhar de fora na sua atividade artística. Segundo a

monitora, foi mesmo “o modelo mais realista”, chegando ao cúmulo de se sujar propositadamente para tornar mais verosímil o cenário. O pintor, portanto, sabe como proceder para reproduzir o mais fidedignamente a ação criativa que naquele espaço costuma levar a cabo: coleta e transporta os materiais para a sua mesa, veste o avental e adota a postura corporal e a gestualidade através das quais depõe a tinta na tela. A encenação é pensada ao pormenor. E, no entanto, nada podendo ser apontado a Bonifácio enquanto ator de si mesmo, a nota dominante da situação é a artificialidade: enquanto espera a chegada da sua vez para ser fotografado oscila entre a descompressão e o enfado – “não posso mais” –, os gestos realizados não carregam o peso que habitualmente manifestam e o rosto não expressa qualquer concentração ou tensão, por mais que se esforce para o transparecer. Por que será assim quando tem os seus materiais à mão e uma sua tela pela frente? Ora, é que o engajamento criativo não prende porque a ação criativa não tem como direcionar-se na falta de uma valoração moral que confira peso à consumação da obra. Numa palavra, a ação de Bonifácio desenrola-se num vazio, em direção a nada e desprovida de investimento qualitativo. E pensamos ser digno de menção o facto de, pese embora Bonifácio disfarçar melhor do que os seus colegas estar a pintar quando o não está, a verdade é que na encenação montada por cada um dos pintores em frente da projetiva nenhuma diferença de natureza, mas apenas de grau, se denota entre si e os demais, quando nas restantes sessões a mesma ressalta de modo notória. Serve este caso para sublinhar que à falta da expressividade o gesto pictórico levado a cabo no envolvimento dos pintores com os materiais não tensiona nem direciona, tal como a reflexividade pictórica na condução do curso da ação criativa não floresce, logo, o mesmo é afirmar que o engajamento criativo perde todos os atributos que o caracterizam e que até aqui temos vindo a descrever.

4.5.2.2 Para uma maiêutica de si: conhecer-se a cores e movendo-se

Para que a expressividade seja, se não necessariamente satisfeita, pelo menos fitada pelos artistas de modo a orientar e qualificar o curso da criação, cabe-lhes desenvolverem um trabalho sobre si próprios. No fundo, o que aqui está em causa é o *apuramento da capacidade de mergulhar na sua vida interior e canalizar essa singularidade para a atividade artística* em que se acham envolvidos. Mas, como bem percebeu Menger (2022), esse retorno a si próprios tem um valor formativo para os artistas, pondo em curso um processo de autoconhecimento repleto de êxtases e

momentos de excitação, mas também de obstáculos e até de descobertas angustiantes. Até porque este movimento sobre si próprio, intensificando a *afetação* e a *sensibilidade* dos artistas, não deixa de representar uma *vulnerabilização* de si, associando-se, conseqüentemente, à *propulsão da imaginação criativa*, seja a partir de atos efervescentes que do interior transbordam para as obras, seja ainda por aquilo que acontece no entorno e afeta os artistas.

Ou seja, como já temos vindo a enaltecer, a participação dos artistas em contexto de institucionalização não se reduz à aprendizagem de um dado ofício e respetivas técnicas, tampouco ao fomento da autonomia e atributos pessoais adjacentes, tais como a disciplina, a perseverança ou o comprometimento, sequer à promoção do exercício da cidadania enquanto membro de uma comunidade e respetivo desenvolvimento dos atributos cívicos da personalidade. A ação criativa não passa primeiramente pelo modelo do indivíduo autónomo ou do sujeito de direito. O engajamento criativo, como aliás temos argumentado, abre para estes outros regimes, cultivando passagens entre eles junto dos artistas, estes que, *seres versáteis*, compõem pluralmente a sua subjetividade na coordenação do curso da ação. Todavia, se assim é, tal deve-se à fecundação do engajamento criativo, a qual possibilita tais passagens, decerto, mas de uma maneira específica, a saber, a partir da realização por parte do artista de um trabalho sobre si mesmo enquanto *ser expressivo*.

O acesso à espessura afetiva da vida interior e o direcionamento da sensibilidade e da atenção para os vínculos emocionais mantidos com o passado (“trauma”) e prolongados no presente e no futuro (“sonhos”) consubstanciam, para os artistas, um processo de *autoconhecimento*. Nesta subsecção, incidimos nos modos através dos quais os artistas o levam a cabo na coordenação do curso da ação criativa, elaborando uma análise sociológica dos momentos de introspeção enquanto monólogos interiores. Seguidamente, identificamos a presença de um certo género de *verdade* que orienta o trabalho realizado pelo artista sobre si próprio e define o conhecimento obtido, descrevendo-a e mostrando que, longe de pertencer ao domínio epistemológico, ela se define pela *autenticidade*. Assim sendo, mais do que uma maiêutica socrática – o célebre “conhece-te a ti mesmo” –, apoiada no exercício dialético da razão, trata-se antes de uma *maiêutica romântica*. Todavia, esta hermenêutica de si, que faz de si um outro, não se esgota no seu sentido epistemológico, consubstanciando antes um procedimento de “cuidado de si”, o qual, vincadamente arrimado na sensibilidade, está próximo de configurar uma “estética da existência” (Foucault, 2009). Por fim, damos nota de que a

expressividade carregada pela criação artística não se confunde com uma tradução, ou re-apresentação, artística de conteúdos internos preexistentes, uma vez que estes aparecem por via da estilização operada pelo envolvimento dos artistas com os materiais da pintura e da dança, possibilitando experimentar variações e modulações da subjetividade e, por conseguinte, transformá-la.

Principiemos com o caso da dança, averiguando quais as vias de acesso à vida interior e quais os modos através dos quais esse acesso é reconvertido em material subjetivo para dançar. Ouçamos Catarina, cujas palavras destacam explicitamente a importância do desenvolvimento de uma maiêutica de si como condição da dança contemporânea:

“Era isto que nós queríamos aplicar, porque isso permite-nos o tal contacto com a nossa história. O bailarino da Companhia Olga Roriz tem de estar preparado para ir para o palco, olhar para si próprio, não ter medo de olhar para a sua história, a sua visão sobre o mundo e estar preparado para dar muito de si a esse nível. A prática artística é um laboratório imenso para sentirmos e entrarmos em contacto connosco — como bailarina eu vivo esta intensidade, mas muitas vezes nós não temos tempo nem espaço para elaborar os acontecimentos emocionais. Seria uma pena perder a oportunidade de, com estas pessoas, aquilo que acontece durante a prática artística possa permitir uma reflexão e, mais do que isso, permitir que se volte a dar um novo significado à vida deles. É importante que alguém veja isto. O que nós fazemos nestas sessões é dar voz a coisas que acontecem, porque nós precisamos que os outros nos vejam para podermos mudar”. (Depoimento de Catarina)⁵⁶⁰.

A coordenadora do CEC sintetiza aqui vários aspetos que devemos reter. O primeiro deles é que o apuramento do autoconhecimento é uma condição que deve ser satisfeita para que os bailarinos estejam “preparados para ir para o palco” ou, leia-se, para almejar a consumação da obra. Noutros termos, a génese da capacidade para dançar depende de os bailarinos conseguirem entrarem em “contacto com as suas histórias”, de “olharem para si próprios”. Um segundo aspeto salientado por Catarina é o de que este trabalho sobre si, sendo fundamental, se afigura (também) um exercício moral, uma vez que, exigindo dos bailarinos que “deem muito de si”, que se invistam pessoal e intimamente, requer a superação do “medo”. De o que se depreende, portanto, que o acesso à vida interior é um exercício de coragem que “contacta” com conteúdos subjetivos extremamente sensíveis e cuja consciencialização acarreta consequências potencialmente perniciosas para os próprios bailarinos. Voltar-se para si mesmo nos termos que vindo a

⁵⁶⁰ Extraído de uma entrevista disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

identificar e descrever instaura uma relação moral consigo mesmo a que não é alheia a subjetivação dos artistas. E, com efeito, só agora – trazendo à colação a moralidade do engajamento criativo – é que percebemos a real proporção e a natureza do risco inerente ao envolvimento na criação artística, risco esse de que vimos Catarina estar perfeitamente ciente quando, em palavras já aqui citadas – mas que recuperamos – afirma que o objetivo do CEC é o de “proporcionar um espaço de segurança” para que os bailarinos “possam encontrar outras dimensões de si próprios, imaginar uma outra realidade, mais positiva (...) e acreditar em abrir novas expectativas dentro de si próprios”⁵⁶¹. Resulta esclarecido o motivo pelo qual a já estudada criação de um espaço confortável e de confiança é tão crucial para o curso da atividade criativa: esta constitui um “laboratório” onde se “dá voz” à interioridade dos bailarinos, onde se experimentam e “elaboram acontecimentos emocionais”. Mas igualmente porque este exercício introspetivo atrela, para além do cuidado dos responsáveis das atividades, um cuidado de si mesmo da parte dos artistas, permitindo simultaneamente aceder e encaixar conteúdos subjetivos possivelmente angustiantes e até, no limite, dilacerantes. Finalmente, um terceiro aspeto merece ser relevado, pois Catarina alude diretamente para o potencial formativo e transformador da dança relativamente à subjetividade. A criação artística, mexendo na vida interior dos bailarinos, permite “encontrar outras dimensões de si próprios”, “abrir novas expectativas dentro de si”, “dar um novo significado à sua vida” e “mudar”. O risco e a transformação que pautam as vias e as modalidades de acesso ao autoconhecimento denotam, indicamos desde já, uma diferença considerável com o engajamento exploratório, o qual remete mais para um envolvimento na ação da ordem do lúdico, que, portanto, implica um nível e uma intensidade de investimento pessoal que diferem dos desdobrados pela expressividade do engajamento criativo.

“Aquilo que se pretendia neste espaço partilhado era de facto que eles se pudessem superar e arriscar na imagem que têm deles próprios. Experimentar um gesto diferente, uma abordagem ao outro que nunca experimentaram, olharem-se e verem que eu não sou só o 748, eu também posso fazer dança. Só que para eles correrem esses riscos, a equipa também tem que correr. E correr riscos é simplesmente tu abrires os braços e dizeres “Ok, estou aqui. Aceito-te como tu és”. (Depoimento de Catarina)⁵⁶².

⁵⁶¹ Extraído de uma entrevista disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

⁵⁶² Transcrição extraída de uma reportagem em vídeo do Jornal Público, disponibilizado no Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IOM0ihv14HE&t=308s&ab_channel=P%C3%9ABLICO.

O risco inerente à dança é matéria recorrentemente assinalada por Catarina. Mas este excerto dá-nos indicações relevantes para continuar a avançar na compreensão das operações de autoconhecimento dos bailarinos, uma vez que especifica a natureza desse risco. Vimos que o trabalho sobre si mesmo é arriscado, antes de tudo mais, pela potencial toxicidade dos conteúdos a que se acede, podendo repercutir-se no bem-estar dos artistas. Por ora, constatamos que o risco também decorre, por um lado, da exposição da singularidade face ao outro, e, por outro, da exposição à singularidade do outro. É que a natureza (eventualmente) íntima dos conteúdos subjetivos resgatados dificulta a sua acomodação no curso da ação, uma vez que, para isso, há que os comunalizar, requerendo ajustes delicados para que a exposição dos bailarinos não seja excessiva. Por outro lado, perante a revelação de certos conteúdos subjetivos dos outros, o risco é também o da responsabilidade inerente a se “abrir os braços e dizer «estou aqui, aceito-te como tu és»”. A exposição dos bailarinos por via do cultivo da sua singularidade e intimidade acarreta, pois, riscos óbvios. Porém, para que se adquira o poder de dançar, tais riscos devem ser enfrentados, uma vez que a dança depende do forte investimento subjetivo dos bailarinos, sem o qual a expressividade não tem lugar.

Ora, argumentámos atrás que a construção de um espaço confortável e seguro passa pela distribuição no meio ambiente de âncoras que funcionem como apoios práticos à ação habitual dos artistas, mas também pelo desenvolvimento de mutualidades baseadas em afinidades pessoais. Desta feita, assinalamos que a segurança necessária ao cuidado de si próprio exercitado pelos artistas também assenta em propriedades específicas do engajamento criativo, e, no caso da dança, nos atributos próprios da sua linguagem. Como diz Catarina, trabalham-se os conteúdos subjetivos através do “gesto” e “pela abordagem corporal ao outro”, garantindo mais facilmente – graças à sua natureza qualitativa – a preservação da intimidade em comparação com a articulação verbal, assim minimizando os riscos da exposição desmesurada. Ademais, por estas mesmas razões, a dança afigura-se uma atividade capaz de dar espaço aos bailarinos para “superarem e arriscarem na imagem de si”, (potencialmente) desdobrando modalidades de subjetivação que ultrapassam a lógica da identidade, a qual incrusta e enquista a sua subjetividade na categoria de recluso: “não sou só o [recluso] 748”. Este movimento de pesquisa dirigido a si – e respetiva coleta de conteúdos subjetivos singulares com vista à consumação da obra – consubstancia, pois, um exercício não apenas reflexivo, mas também moral.

E no caso da pintura, como se extraem e ativam conteúdos que por vezes se encontram soterrados na memória e no corpo dos pintores? Para dar resposta a esta

questão, recuperamos uma argumentação já desenvolvida noutra lugar (Resende & Carvalho, 2023), onde analisámos os momentos introspectivos dos pintores na busca do mote para iniciar as suas criações, pelo que a similaridade das próximas páginas com o raciocínio aí elaborado não deve surpreender, pese embora a existência de nuances analíticas resultantes do facto de o exercício introspectivo dos pintores se encontrar aqui enquadrado de outra maneira. Centremo-nos no comportamento adotado por Bonifácio nos instantes imediatamente precedentes à primeira espatulada na tela. Uma observação minuciosa e estendida no tempo levou-nos a registar uma regularidade que julgamos merecer uma descrição detalhada, a saber, a de o pintor frequentemente assumir uma postura aparentemente alheada, parecendo esforçar-se por colocar o que o rodeia entre parênteses para se voltar para o seu interior em busca de uma ideia para pintar. Noutras palavras, Bonifácio parece proceder de modo a desassociar-se do meio ambiente, suspendendo a sua participação ativa na coordenação do curso da ação com vista a ensaiar um movimento introspectivo que estimule a memória e evoque as suas vivências passadas.

A importância da passividade dos artistas – conquanto se converta em passibilidade – para o envolvimento na criação artística já foi analisada: passibilidade face à evolução da tela durante a pintura, perante os mais variados acontecimentos quotidianos, mas também, no caso da dança, ao corpo dos outros bailarinos. Com a introspeção, operação que visa apurar o autoconhecimento, deparamo-nos com um outro género de *passibilidade*, desta feita do artista *face a si próprio*. Todavia, sendo distinta das restantes, é-lhes transversal, uma vez que a expressão artística, como já apontámos, não se identifica completamente com o expresso: a tela não é a sujidade propriamente dita, sequer, note-se, a sua representação, mas, outrossim, a *expressão* da sujidade *sentida* por Bonifácio. Logo, para que este acontecimento se canalize para a ação criativa fez-se necessário que o pintor, não apenas tenha sido passível ao mesmo, como também que o tenha sido relativamente à repercussão interna que o mesmo teve em si. A expressividade requer esta filtragem subjetiva dos conteúdos recebidos do exterior, cunhando-os com a marca da singularidade dos artistas. A atividade artística enquanto expressão mediata das emoções foi devidamente sinalizada por Quéré (2021), e já antes por Dewey (1934), em quem abertamente se inspira: uma tela, como um movimento dançado, não são a expressão direta da vida interior dos artistas, uma sua descarga energética imediata, mas antes uma sua expressão mediatizada que exige um trabalho sobre si de natureza emocional no seio e por intermédio dos materiais da modalidade artística em questão, justamente aqueles que conferem duração e resistência ao expresso, seja uma tela, caso

mais evidente, seja um movimento evanescente, mas que perdurará na retina de quem o viu. Em síntese, conforme assinalou Dewey, a qualidade estética e expressiva da obra advém, afinal, deste adiamento que retarda e mediatiza a libertação dos conteúdos subjetivos.

Em todo o caso, nem sempre os pintores chegam ao atelier munidos de uma ideia para pintar. E é nessas ocasiões que Bonifácio parece procurar diretamente em si algo que agencie o gesto pictórico. Recuperamos alguns excertos do Diário de Campo já citados, analisando-os agora de outro prisma:

Bonifácio coloca a tela em branco à sua frente, sobre a mesa. Sentado, olha-a, de mãos na testa, atenta e silenciosamente. A monitora põe a tocar no computador uma música. O pintor parece não dar por nada, em nada alterando a sua postura e rosto. Continua, durante alguns minutos, nesta postura absorta. Por vezes, alterna o olhar para a tela com olhares para cima, em direção ao teto. Outras vezes, fecha os olhos. O seu material de trabalho encontra-se à disposição, localizado ao lado da tela. A certa altura, a monitora aproxima-se de Bonifácio e pergunta-lhe se já sabe o que quer pintar, ao que ele responde: “Castanho”. Quando o tubo de tinta lhe chega às mãos, ele pergunta onde se encontram as luvas, indo buscá-las, calçando-as e iniciando a tela. (Diário de Campo, 15/set./2021).

Já na posse dos materiais de que costuma necessitar, Bonifácio posiciona a tela em branco na sua mesa de trabalho. Todavia, não parte de imediato para a atividade, fazendo um compasso de tempo em que aparenta alhear-se de o que o rodeia. Com efeito, são vários os detalhes na postura do pintor que indicam uma certa *rutura com a atitude natural* – segundo a qual a abertura da atenção se dirige ao exterior – e a subsequente *deslocação da atenção para a sua interioridade*. Desde logo, Bonifácio patenteia um olhar compenetrado, mas sem alvo externo: olha para a tela, olha para o teto, e até mesmo, por vezes, cerra os olhos. A concentração é evidente, mesmo que ela não encontre um foco externo a que a atenção se possa prender. Acresce que o olhar se manifesta tenso ao mesmo tempo que só secundariamente é direcionado, uma vez que, sendo verdade que o foco se altera (a tela, o teto), não o é menos que essa variação não se repercute na expressão de Bonifácio. O foco externo circunstancialmente visado não parece ter qualquer impacto no pintor, cujo olhar se desloca independentemente do exterior, votando à indiferença os objetos que vai encontrando. A atenção é aguda, certamente, contudo sem contrapartida externa ou material. Tudo nos leva a crer, portanto, que o olhar do pintor se voltou para dentro, o que remete para uma *mudança da orientação da sua atividade cognitiva: a atenção transita da percepção para a aperceção, do percecionado para aquele que percebe*.

Poder-se-á aventar a hipótese de que a causa da conduta de Bonifácio residiria em alguma dificuldade logística, como a falta de algum material. Acontece que Bonifácio tem o material à disposição. E mesmo admitindo que pudesse precisar de algo cuja localização lhe escapasse, o que é facto é que, quando interpelado pela monitora, se limita a pronunciar a cor com que pretende iniciar o seu trabalho, dando a entender que estivera, durante aqueles minutos, a pensar no assunto. Esta nossa hipótese encontra respaldo na seguinte anotação:

Bonifácio põe a tela em branco em cima da mesa. Debruça-se, de pé, sobre ela, inclinando-se apoiado com as mãos na mesa. Olha fixamente para a tela, coçando a cara regularmente ou ajeitando o barrete que tem na cabeça. Afasta-se ligeiramente da tela, endireitando-se. Desvia o olhar da tela, olhando em seu redor, mas sem fixar em nada. Começa a deambular, num espaço curto, em frente à mesa onde deixou a tela: dois passos para o lado, dois passos para o outro. Parece esperar qualquer coisa. Passam-se cerca de 5 minutos, até que o pintor diz à monitora: “preciso de amarelo e vermelho”. (Diário de Campo, 11/nov./2020).

Assistimos novamente ao ensimesmamento do pintor. Desta feita de pé, olha em seu redor, mas aparentemente sem nada ver. Não obstante o ruído que se faz ouvir na sala, da sua postura absorta é o *silêncio* que emana, uma vez que Bonifácio não reage, sequer atenta, aos estímulos externos, da mesma maneira que não esboça qualquer movimento que indicie desejar ou precisar de interagir com os demais presentes. A este título, não é despiciendo o facto de os seus movimentos apresentarem uma cadência repetitiva e serem autocentrados, a ninguém se endereçando: as mãos na testa, segurando a cabeça, desenhando uma figura pensativa, coçando-se ou remexendo no barrete, o movimento pendular, para um e outro lado. O próprio pintor parece executar estes gestos e movimentos pré-reflexivamente. Ora, do nosso ponto de vista, esta postura constitui um modo de corporalmente construir um espaço-tempo para encetar o exercício introspectivo uma vez que, por via da repetição cadenciada, Bonifácio entra num *ritmo* estritamente pessoal que o possibilita isolar-se, a ponto de, reparar-se, nem sequer notar que a música foi posta a tocar. Há, portanto, uma suspensão da percepção do mundo externo e da comunicação com os outros, sem que, porém, a continuidade do engajamento criativo seja posta em causa. Em rigor, de uma perspectiva experiencial a pintura já se iniciou, visto que estes momentos dão lugar a um trabalho sobre si já orientado para o gesto pictórico, configurando, por isso, uma preparação já tensionada pelo peso da consumação da obra.

Ora, naturalmente que nesta passagem de um estado de vigília para a apercepção, o pintor vê diminuída a sua capacidade de controlar as variáveis do entorno, uma vez que,

voltando-se para si mesmo, acaba por perder de vista a conduta dos outros e as contingências externas. O que nos leva a sublinhar, tal-qual como na dança, a importância de um ambiente de confiança, habitual, previsível e familiar para a adoção de uma conduta introspetiva – daí, como vimos, o desconforto de Bonifácio face à entrada no atelier de um residente nele não inscrito. Mas a introspeção não se limita a inverter a atenção do ambiente externo para a interioridade, procedimento no qual o que está em causa é o deslocamento do foco da atividade: a abertura da atenção desassocia-se da percepção, perde as âncoras externas, e dirige-se para os pensamentos e as emoções daquele mesmo que percebe. Contudo, na aperceção, se o percebido e o percetor são o mesmo sujeito empírico, eles não coincidem inteiramente, pois se assim fosse a introspeção careceria de qualquer sentido. Posto isto, para que a introspeção faculte o acesso aos conteúdos subjetivos a canalizar para a ação criativa é necessário que à alteração do foco da atividade se junte uma dimensão de passibilidade face a si próprio, processo a que, na senda de Despraz et al. (2006), designamos de “deixar vir”. Bonifácio precisa de deixar vir o que sente para “pintar o que sente”, deixar vir o passado para que as telas “sejam o seu passado”. Trata-se de uma modalidade passiva da cognição, com vista a deixar subir à superfície – a libertar, a desenterrar – o passado do pintor.

O facto de o alheamento do pintor ser interrompido com a declaração súbita das cores que vai utilizar, logo seguida do gesto pictórico, revela que os minutos antecedentes tinham um fito. O que significa que a certeza e propriedade da escolha das cores decorre dos conteúdos subjetivos que Bonifácio deixou vir à consciência: durante o período em que ainda não lhes havia acedido a escolha da cor viu-se impedida. Tudo indica, pois, que a introspeção coloca o pintor numa *espera meditativa*: não a espera por algo definido, pois ela não tem um objeto determinado, mas antes uma tal em que o que vem ao encontro do pintor não é a mera ratificação ou confirmação de expectativas formadas de antemão. Pelo contrário, é uma espera não focalizada (por isso o olhar que nada vê) por uma revelação *possível*, cujo acesso depende de o pintor ser capaz de se manter à espreita e num estado de recetividade perante o que virá. Se, com efeito, tudo indica que Bonifácio espera antes de pintar, então há que integrar no exercício introspetivo a passibilidade face ao que está para aparecer e, aliás, justamente como condição desse aparecimento, já que é essa recetividade disponível que evita que o pintor esmague o que está para vir com pensamentos e linguagens já disponíveis.

Não podemos deixar de assinalar algumas diferenças entre o engajamento criativo e os regimes exploratório e em presença a respeito das modalidades de subjetivação

desdobradas em cada um. Diferentemente do regime presencial, o qual assenta na permeabilização corporal face aos outros e na disponibilização para o contágio emocional, no engajamento criativo – pelo menos o mantido pelos nossos artistas e sobretudo no caso da pintura – verificamos ocorrer o contrário, i. e., um movimento de dissociação e imunização face ao exterior e aos outros para mergulhar em si mesmo introspectivamente. Também aqui, devemos reconhecer, se trata de uma intensificação afetiva da presença, tal como detetado pelo regime presencial, no entanto, os contornos dessa intensificação são manifestamente distintos.

Já no que toca ao diálogo com o regime exploratório, parece-nos claro que o trabalho sobre si mesmo realizado pelos artistas de modo a capacitarem-se para o envolvimento expressivo na ação criativa não é satisfatoriamente concebido pela lente da abertura curiosa da atenção por três razões. Em primeiro lugar, a ação exploratória tende a apoiar-se em índices fornecidos pelo meio ambiente, os quais são responsáveis pela orientação da ação, enquanto no engajamento criativo assistimos aos nossos artistas desprenderem-se do entorno e dirigirem-se para si próprios. Poder-se-á objetar que a lógica exploratória pode ser expandida à maiêutica de si aqui descrita, com a única diferença de se voltar para o interior. No entanto, as duas razões seguintes invalidam esta hipótese. Porque, em segundo lugar, o investimento pessoal na procura dos conteúdos subjetivos é, não apenas mais intenso, mas substantivamente diferente: parece-nos evidente que desenterrar um conteúdo subjetivo não é equiparável a satisfazer uma curiosidade, na medida em que, nessa busca, o artista se coloca em causa na sua própria singularidade e personalidade, o que não acontece na lógica lúdica do regime exploratório⁵⁶³. Ainda, em terceiro lugar, deve enaltecer-se que, contrariamente ao engajamento exploratório onde os achados funcionam como índices para levar avante uma investigação com vista à satisfação da curiosidade, o criativo, por sua vez, implica a canalização expressiva dos conteúdos subjetivos, os quais, por isso, estão longe de funcionarem com simples índices.

No fundo, a distância que separa o engajamento exploratório do criativo pode ser medida pelo facto de este pôr em jogo uma certa ideia de verdade, a qual cumpre indagar. As palavras de Olga assim o evidenciam:

⁵⁶³ Não pretendemos, como por vezes pode soar, advogar a redução do regime exploratório à dimensão lúdica do agir. Com efeito, também a exploração pode envolver a intimidade e a verdade dos indivíduos, desdobrando descobertas pessoais, tais como, p. ex., as das vocações. Ainda assim, parece-nos subsistir uma diferença considerável: a descoberta, por mais pessoal que seja, não se prolonga na expressividade, tal como acontece no engajamento criativo, e, por conseguinte, no direcionamento a um público.

“O segredo desta peça está em cada um de vocês, no caminho que farei na vossa direção e no que formos encontrando nesse percurso. Penso que a liberdade é um dos melhores bens do mundo. Este espetáculo é um caminho para essa liberdade, é um verdadeiro encontro com ela. Apesar de cada representação não passar de uma ficção, o seu tempo de atuar é real. Às vezes até ultrapassa a realidade para esse lugar onde só o artista tem acesso, que é precisamente a liberdade de espírito. O momento da verdade que vem de dentro. O criador e o intérprete têm de ser verdadeiros, mesmo na mentira”⁵⁶⁴.

A singularidade da criação é claramente acentuada por Olga, de acordo com quem “o segredo da peça coreográfica está em cada bailarino”. “Segredo”, pois os conteúdos subjetivos – as vivências, as memórias, as emoções – residem no interior de cada artista, pelo que, como já analisámos, só eles lhes têm acesso. Mas as palavras de Olga dizem-nos algo mais: os bailarinos “têm de ser verdadeiros”, sendo esta a condição da expressividade do movimento dançado. De que verdade se trata? Porque as palavras da coreógrafa remetem para uma conceção particular de verdade, uma tal que, não apenas se situa entre a ficção e a realidade, como baralha essas categorias. Com efeito, a ficção “às vezes até ultrapassa a realidade”. E note-se que essa ultrapassagem em direção a uma verdade mais verdadeira que a realidade vai, segundo Olga, desembocar justamente nesse “lugar onde só o artista tem acesso”, i. e., na sua interioridade singular e inimitável. É por isso que se trata de uma “verdade que vem de dentro”, contrariamente à verdade da realidade, cuja validade é aferida e testada em função do grau de correspondência com a empírea, apelando para a articulação e sistematização racionais. A verdade expressiva segue outras avenidas, razão pela qual é possível “ser verdadeiro mesmo na mentira”. Destarte, o que define a veracidade no engajamento criativo é menos o ajustamento e alinhamento das ideias por referência ao mundo exterior do que a autenticidade da expressão relativamente ao expresso.

Não surpreende, pois, que os critérios de aferição da veracidade apresentem uma latitude extremamente ampla.

A dada altura, vários residentes estavam parados, não avançando no trabalho: sentados nos seus lugares, inexpressivos. A monitora incentiva-os, afirmando: “podem fazer o que bem entenderem. Aqui não há certo nem errado”. (Diário de Campo, CASP, 29/jul./2020).

⁵⁶⁴ Extraído do Diário de Criação de Olga, disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpocadeia.com/diario/>.

Na criação “não há certo nem errado”; são as palavras que, dada a letargia generalizada, a monitora dirige aos pintores no intuito de os incentivar. Ou seja, se a construção da verdade de um ponto de vista epistemológico e racional segue um conjunto de passos que são passíveis de ser avaliados em função de critérios externamente estabelecidos, e por referência aos quais os resultados podem ser qualificados como certos ou errados, o mesmo já não sucede com a verdade na autenticidade, que longe de ser apreensível segundo os juízos do certo e do errado, é singular e irreplicável, reenviando invariavelmente para a interioridade do artista.

A verdade refere-se à expressão e não ao material subjetivo resgatado, o qual, bem entendido, não é verdadeiro nem falso, mas apenas sentido. O surgimento do juízo de veracidade já requer uma certa articulação desses conteúdos. No caso do engajamento criativo essa articulação é realizada no curso da ação criativa com vista à expressão sensível. E a veracidade desta é aferida tendo em conta a genuinidade e autenticidade com que comunica (num sentido lato) o material subjetivo. Ou seja, o caráter vincadamente personalizado dos conteúdos subjetivos não invalida que a expressão artística não seja objeto de avaliação: nem todas as expressões são igualmente apropriadas para expressar um determinado conteúdo subjetivo. O critério da autenticidade aplica-se à forma expressiva que o conteúdo subjetivo assume através dos diversos materiais utilizados nas diferentes modalidades artísticas: na pintura, a tela preenchida com cores, na dança, o movimento qualitativamente investido. Justamente por isso é que no engajamento criativo é possível “ser verdadeiro mesmo na mentira”: um conteúdo subjetivo pode não ter qualquer adesão à realidade exterior, ser até mesmo deliberadamente forjado e ficcionado pelos artistas. No entanto, a expressão artística deve dar conta de modo autêntico da verdade da relação subjetiva dos artistas com esses mesmos conteúdos, mesmo que sejam “falsos”. É essa a moralidade própria da atividade artística.

Leiam-se as palavras de Olga:

“Eu não quero falar sobre as vossas tristezas, mas também não quero passar por cima delas. As inquietações existem na existência de cada ser humano”⁵⁶⁵.

Com vista à preparação do espetáculo, ouvimos Olga dizer que a “bagagem” artística por si trazida é insuficiente, sendo essencial conhecer os bailarinos. Desta vez,

⁵⁶⁵ Extraído do Diário de Criação de Olga, disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/diario/>.

diz-nos que não “quer *falar sobre* as tristezas” dos bailarinos, mas, ao mesmo tempo, que “não quer passar por cima delas”. Aparentemente paradoxal, esta afirmação toca no ponto que pretendemos deixar esclarecido: dançar requer a capacidade de expressar a tristeza sentida, a qual é oriunda dos conteúdos subjetivos de cada um, todavia, e em simultâneo, a expressão dançada dessa tristeza não se prende aos conteúdos de onde provém. A expressão artística da tristeza requer que o artista a experimente e sinta, sem o que aquela não seria autêntica, mas não é forçoso que os conteúdos subjetivos e particulares causadores da tristeza sejam expressos. A expressão visa menos as vivências e recordações concretas do que a emoção da tristeza sentida singularmente pelo artista. Os conteúdos subjetivos (reais ou fictícios) são artisticamente verdadeiros quando expressos genuína e autenticamente. Compreende-se, a esta luz, o risco que Olga atribui à excessiva dramatização de Davidson na dança do seu solo: o perigo detetado prende-se com a ornamentação indevida da expressão tendo em conta a verdade a ser expressa. Note-se esta nuance: *a verdade na autenticidade não se opõe ao erro nem à falsidade, mas à artificialidade*. O risco da dramatização excessiva é a de artificializar, não a veracidade dos conteúdos subjetivos do bailarino, mas a autenticidade da sua expressão. O mesmo se observa quando, noutra ocasião, Olga se dirige a Fabiano indicando-lhe para “não dançar tanto”: a autenticidade da expressão sai a perder quando o bailarino a tenta adornar. Ou, p. ex., quando um formador pede o seguinte aos bailarinos: “não tentem fazer movimentos bonitos. Façam movimentos verdadeiros. Porque são esses os mais bonitos”. Nestes casos, menos é mais, uma vez que a verdade é mais bem expressa quanto menor for a intervenção deliberada do artista. Mais importante do que fazer movimentos bonitos, é fazê-los verdadeiros, pois só assim se alcança a beleza da expressão artística, a saber, a *autenticidade*.

A verdade realiza-se na autenticidade da expressão. Em todo o caso, poderá soar das nossas palavras que subscrevemos o hilomorfismo, i. e., a ideia segundo a qual a forma organiza conteúdos que lhe são preexistentes: nesse sentido, a expressão seria a forma artística encontrada para dar conta de conteúdos subjetivos que a precederiam. Ora, do nosso ponto de vista este modo de raciocinar é falacioso. A expressão, segundo a entendemos, situa-se além da dicotomia forma-conteúdo. Ela desdobra-se no curso da ação criativa, a qual é levada a cabo no âmbito de certas modalidades artísticas que convocam materiais distintos, logo, o acesso ao mundo interior não encontra conteúdos já definidos, uma vez que estes se formam e emergem em função do modo e das vias através dos quais são contactados. Noutros termos, *o autoconhecimento não se refere à*

descoberta de uma subjetividade imutável, apontando antes para um processo no seio do qual o artista se relaciona consigo mesmo. No engajamento criativo esta relação consigo é tensionada pela consumação da obra, pelo que os conteúdos subjetivos aparecem já investidos pela necessidade de serem canalizados por via das cores e da tinta, do movimento e do corpo. Consequentemente, é no ato expressivo que a distinção entre o que é a expressão e o que é o expresso tem lugar.

O autoconhecimento não reflete então a simples recolha de materiais já existentes, mas antes a sua produção. Se, como pensamos, a subjetividade é o resultado das transações mantidas com o meio ambiente, o seu conteúdo interno não pode ser pressuposto. De resto, o preço a pagar por tal suposição seria o de esvaziar a atividade artística de qualquer potencial transformador da subjetividade, já que nesse caso os artistas estariam condenados a descobrirem-se sempre os mesmos e inalterados, ao termo da sua criação expressiva, esta que, assim sendo, mais não faria do que repetir a subjetividade já de antemão conhecida. A *expressão*, portanto, não consiste numa tradução artística de conteúdos subjetivos preexistentes, nem tampouco na re-apresentação dos mesmos, mas no *modo através do qual os artistas se subjetivam na e pela criação.*

Em todo o caso, não devemos perder de vista que na expressão não deixa de subsistir uma distinção entre expressão e expresso, obra e artista, objetividade e subjetividade, mesmo que emergente do curso da ação criativa. Note-se que simplesmente afirmamos que o expresso não deve ser pressuposto na ação criativa dos artistas. Resta compreender como é que o engajamento criativo produz esses conteúdos subjetivos no mesmo passo em que lhes acede e canaliza para a consumação da obra. A reflexão de Bidet e Macé (2011) acerca da noção de estilo oferece contributos que consideramos meritórios, permitindo-nos cogitar como a ação criativa desdobra uma expressividade segundo a qual a expressão e o expressado se relacionam estilizando-se: *o conteúdo subjetivo é estilizado pelas linguagens artísticas, culminando na obra*, da mesma maneira que, inversamente, *a expressão é estilizada pela subjetividade dos artistas*⁵⁶⁶. A maiêutica de si desdobra modos e abre vias de acesso à vida interior e de canalização e reconversão da mesma para a realização da obra de natureza qualitativa, intensiva, rítmica e sensorio-percetiva. E é neste contexto que esses modos e vias acabam por, de um só jato, investir

⁵⁶⁶ Esta estilização pessoal e subjetiva não invalida, contudo, e como temos vindo a assinalar, a participação da equipa técnica na orientação dos movimentos corporais e na transmissão da linguagem da dança.

e qualificar, tanto a expressão – plasmada na obra –, como os conteúdos subjetivos expressos.

Pela natureza eminentemente qualitativa das operações postas em prática pelos artistas para se trabalharem a si próprios, é por via da estilização, enquanto maneira de “inserção na existência”, que eles dão curso à sua criação, mantendo intacto o nexos expressivo que a sustenta e orienta. E é este vínculo expressivo no seio do qual os artistas se realizam na autenticidade que permite alargar a discussão das modalidades de subjetivação inerentes ao engajamento criativo da dimensão reflexiva – segundo a qual eles reconhecem a existência de várias outras perspectivas para além da sua – para a dimensão moral – à luz da qual cada perspectiva prende como verdadeiramente sua. O *estilo*, repare-se, não é uma maneira de apresentar, manifestar ou comunicar uma individualidade já existente, mas o *próprio modo segundo o qual os artistas se autoconhecem e subjetivam tendo em vista a consumação da obra*. Como corolário, o estilo acaba por abrir um *hiato entre os conteúdos subjetivos e a obra que a expressa*, sendo precisamente nesse espaçamento que se abre ao artista a possibilidade de se trabalhar a si mesmo, de alargar o espaço de possibilidades da sua ação e, conseqüentemente, de experimentar as inúmeras vias de subjetivação possíveis.

Ora, pelos atributos que temos vindo a descrever e a reconhecer pertencerem ao engajamento criativo, torna-se evidente que a ação criativa levada a cabo pelos artistas com vista à expressividade constitui uma oportunidade significativa para os mesmos acederem, darem voz e expressarem conteúdos subjetivos inalcançáveis por intermédio da articulação verbal e da narrativa, e, para mais, acautelando-se contra os riscos da excessiva exposição, uma vez que a latitude e a natureza da verdade desenrolada na atividade artística tende a oferecer uma ampla margem de experimentação aos artistas. Vimos exemplos óbvios do potencial de reconversão de incapacidades para agir em capacidade expressiva operado pelo engajamento criativo: a incapacidade de Davidson dar largas ao movimento devido à exiguidade da cela é, na atividade artística, convertida em capacidade para expressar pelo movimento a claustrofobia desse ambiente; ou a frustração de Bonifácio provocada pela ocupação dos computadores – situação na qual não se mostrou capaz de a comunicar e intervir para alterar o estado de coisas em seu favor – viu-se transformada em capacidade expressiva assim que deu entrada no atelier.

Isto não significa que, como já indicámos, o uso de linguagem verbal não detenha a sua importância no seio do engajamento criativo, visto que a discussão e a conversa facilitam o retorno dos artistas sobre a sua criação, permitindo integrá-la narrativamente

no contexto mais vasto da sua biografia. Lembramo-nos das palavras de Catarina pronunciadas na conversa tida com os bailarinos no dia a seguir à apresentação na FCG, advertindo para a importância de aquele dia “ficar guardado, mas não para ficar numa caixinha. É para integrarem na vossa vida”⁵⁶⁷. Limitamo-nos a conceber a possibilidade de o engajamento criativo permitir aos artistas – pelas especificidades que o qualificam e o distinguem dos outros regimes – responsabilizarem-se – na aceção de tornarem seus – por eventos experienciados cujo traumatismo do embate não foi superado, consubstanciando assim um primeiro movimento de apropriação desses eventos, o que, como assinala com razão Stavo-Debauge (2012a, 2012c), em si mesmo já constitui um modo de reparar e consertar a subjetividade ferida.

Ora, se a expressão é o bem moral valorado no curso da ação criativa, segue-se que as decisões aí tomadas, sendo intransmissíveis, são da plena responsabilidade dos artistas, mas também, e não menos relevante, que as obras em que a sua atividade culmina adquirem um cunho acerrimamente personalizado. A secção seguinte dedica-se justamente ao escrutínio deste nexos moral de responsabilidade mantido entre os artistas e as suas obras por via da sua ação. Esse nexos, como veremos, acarreta modos e formatos de imputabilidade particulares e segundo os quais os artistas respondem pelas suas obras.

4.5.3 Da responsabilidade dos artistas pela criação e pelas obras: a personalização das obras

4.5.3.1 A obra como pessoa moral e a inviolabilidade da decisão criativa

Os conteúdos subjetivos desenterrados, acedidos e reunidos pelos artistas são a condição necessária para se envolverem expressivamente na ação criativa, mas não suficiente, uma vez que a almejada realização de si mesmos na autenticidade requer que esses materiais sejam trabalhados no seio de uma certa linguagem, respetivamente as da pintura e da dança, ambas qualitativas e intensivas. A criação artística não visa propriamente traduzir ou representar os conteúdos subjetivos, operações que manteriam uma certa referência à verdade empírica (objetiva ou memorial) da qual se extrairiam critérios para aferir a qualidade das obras em função da semelhança e do mimetismo. A pedra de toque do engajamento criativo dos nossos artistas reside na expressão, dando lugar a uma ação criativa que desdobra modalidades de subjetivação distintas da representação ou tradução: não são os acontecimentos, as vivências, as pessoas trazidas

⁵⁶⁷ Diário de Campo, EPL, 11/jul./2022.

do passado mediante uma maiêutica de si que figuram nas obras, mas antes o vínculo emocional que liga o artista e esses mesmos conteúdos. É por isso que a coordenação do curso da ação criativa põe em jogo a verdade, mas uma tal que não se opõe à falsidade, já que, com efeito, pode inscrever-se na ficção e na mentira, conquanto estas intensifiquem a autenticidade da subjetividade dos artistas expressada, contrapondo-se, pois, à artificialidade.

Insista-se nesta diferença, pois ela levar-nos-á até ao ponto que nesta subsecção pretendemos salientar, o do cunho vincadamente personalizado tanto das obras como do curso da ação que fita a sua consumação. O que define a verdade empírica é ela ser construída e avaliada em função da relação de correspondência face ao que ela pretende restituir. Nomeamo-la de verdade empírica para que não se a reduza à verdade científica, sequer objetiva, as quais, estando nela incluídas, não a esgotam. Com efeito, a verdade empírica não exige o cumprimento dos requisitos – epistémico-metodológicos – que pautam a produção de conhecimento científico, abrangendo sentidos senso-comunais, tais como o simples relato de um episódio a alguém que o não presenciou. Da mesma maneira, a verdade empírica não visa necessariamente um conteúdo externo, podendo dirigir-se para a representação de um conteúdo subjetivo, até mesmo para um sentimento experimentado, uma vez que o que a caracteriza é menos o conteúdo visado do que o facto de ser avaliada em função do grau de correspondência. Evidentemente que é mais difícil dar conta de um sentimento no regime da verdade empírica do que de um acontecimento externo ou da realidade. Mas o ponto que sublinhamos não é o da possibilidade de a alcançar, sequer a do grau de fiabilidade da mesma, mas, outrossim, o de ser esse o modo através do qual os indivíduos se envolvem na ação situada, i. e., o de o seu esforço para comunicar os seus sentimentos ser conduzido pela intenção de aumentar o grau de correspondência dos mesmos com a sua expressão. Destarte, a verdade empírica afigura-se, num sentido muito lato, falsificável, justamente quando não corresponde ao que pretende dar conta. E é desta relação de correspondência que se retiram procedimentos – mais ou menos sofisticados, mais ou menos padronizados e replicáveis – para aferir a verdade. Obviamente que um sentimento não é, em sentido estrito, testável e aferível, no entanto, quando comunicado debaixo do regime da verdade empírica exige-se uma certa fundamentação, explicação ou justificação, procedimentos mediante os quais é possível avaliar o grau correspondência plausível.

Ora, a verdade inerente à expressividade artística não se atém a este conjunto de requisitos, sendo passível, como amiúde acontece, de ser comunicada através da

falsidade. Decerto que a falsidade pode, em si mesma, ser uma verdade empírica. P. ex., ao detetar-se uma falsidade dita pelo interlocutor, segue-se que o facto de ele ter comunicado algo errado (no limite, mentiroso) constitui em si mesmo uma verdade empírica, facto esse cuja veracidade é aferida pela falta de correspondência ao conteúdo relatado. Por sua vez, no engajamento criativo, se a mentira e a falsidade podem ser em si mesmas a verdade não é por se ter verificado que não correspondem à realidade, mas antes por se revelarem autênticas: *na expressão artística a falsidade é verdadeira quando realizada na autenticidade*, i. e., *se o vínculo afetivo e emocional que liga o artista à mentira for autêntico*. Quando assim é, mais do que de falsidade, estamos perante uma *ficção*. A este título, recorramos a um exemplo, no caso literário por nos parecer mais inteligível, mas extensível às restantes modalidades artísticas. Pensemos na personagem de um romance de ficção: por um lado, ela não é verdadeira na medida em que não corresponde a qualquer conteúdo empírico, concreto e definido, mas, por outro lado, ela remete para uma verdade da vida interior do escritor. Noutras palavras, o escritor falseia (no sentido empírico do termo), já que diz ter existência aquilo que o não tem, mas esse falseamento – que na linguagem do regime de verdade na autenticidade pode ser designado com mais propriedade por *efabulação* – é em si mesmo a realização na autenticidade da verdade da sua vida interior. E esta realização falhará, i. e., não será verdadeira (no sentido expressivo do termo), não se viermos a descobrir que afinal a personagem representa alguém de carne e osso, mas se for artificial, leia-se, inautêntica *em função da subjetividade* do escritor. Com efeito, não temos vindo a constatar ser próprio do ser humano subjetivar-se na antecipação e simulação, leia-se, na ficção e efabulação, de vias alternativas da ação? Ora, mesmo não se concretizando, seja por que motivo for, essas vias imaginadas não deixam, o mais das vezes, de apontar para uma realização mais autêntica dos indivíduos do que o trilho empiricamente seguido. Em todo o caso, não deixam de ser virtual e subjetivamente autênticas, e por maioria de razão na ação criativa, que as exponenciam.

Sendo esta inflexão para a autenticidade definidora da expressividade artística, segue-se que a sua verdade – plasmada na obra e oriunda da ação criativa – é singular, única e intransmissível. Decerto que a obra, tal como os passos dados durante o curso da criação, são comunicáveis, sem o que a arte não existiria. E, de resto, temos vindo a dar conta justamente dos atributos definidores da gramática do engajamento criativo, das vias através das quais os artistas comunicam as suas dúvidas e impasses, mas também o sentido que produzem em torno da sua experiência. Acontece que, como temos vindo a

sublinhar, se trata de uma comunicação que se desdobra por vias particulares e através de modos e formatos específicos, cuja natureza eminentemente qualitativa e estética, mas também ficcional e efabulada, permite aos artistas contornarem as exigências da justificação e da argumentação racionais⁵⁶⁸. *A verdade na autenticidade não se demonstra, mostra-se*, razão pela qual, como se evidenciou, os artistas põem em comum os seus assuntos artísticos segundo formatos fortemente indexados à ação e particularizados.

A expressão artística, mais do que as circunstâncias concretas do passado, evoca *a vida interior do artista*. E quando esses conteúdos subjetivos têm explicitamente lugar na atividade artística é por serem considerados um material expressivo poderoso para dar conta da interioridade dos pintores e bailarinos. Tome-se o caso da cena coreográfica das celas pintadas no palco. Com efeito, é convocada para a criação uma circunstância concreta da vida dos bailarinos, justamente a de se encontrarem encarcerados no EPL. Todavia, é crucial ter presente que não é a vida nas celas que é expressa no espetáculo (a qualidade artística da peça não é aferível pelo seu grau de correspondência com as condições de vida experimentadas na prisão), mas antes a relação dos artistas com ela, i. e., a qualidade das suas sensações internas expressa pelo movimento dos seus corpos. As celas pintadas são, portanto, um material de expressão cinético potente para evocar a interioridade dos bailarinos. É esta que, afinal de contas, o movimento mostra, não a cela como objeto empírico.

Mas se assim é, então o movimento dos bailarinos é extremamente personalizado. Se, com efeito, as celas são similares entre si, a relação interna de cada um dos bailarinos com a sua cela é única, sendo justamente esta singularidade que o movimento deve expressar, ou seja, é a singularidade do artista que a obra mostra por via expressiva. Ora, indicámos que o engajamento criativo se define pelo estabelecimento de dependências de natureza estética, sensório-percetiva e rítmica com o meio ambiente, com os outros e consigo próprio, sendo essa a condição para os artistas formarem e exercerem as capacidades práticas e reflexivas convenientes para a coordenação do curso da ação criativa. Vemos, por ora, que a compreensão do engajamento criativo e das capacidades aí manifestadas pelos artistas não dispensa uma reflexão sobre a dimensão *moral*, a qual nos permite abrir a análise para a *personalização do seu envolvimento na criação*. E como

⁵⁶⁸ O que não invalida, como veremos, que em certos momentos a justificação e a argumentação não emergem da parte dos artistas decorrente dos impactos das suas obras nos públicos. Não sendo estritamente necessária, a justificação abre passagens com o engajamento criativo.

corolário da personalização da ação criativa são as próprias obras, expressão da singularidade dos artistas, que se revelam na sua camada moral como presentificação dos mesmos, não se reduzindo, portanto, a ser objeto da fruição sensorial-hedonista e da interpretação cognitiva.

Esta ideia de que *a obra de arte presentifica a singularidade dos artistas* tem ressaltado em várias entradas do Diário de Campo. Recordamo-nos de Catarina afirmar aos bailarinos que eles fizeram mais pelo CEC do que a equipa de técnicos, ou Olga assinalar que só os bailarinos têm acesso ao material que compõe a peça coreográfica. Sem o intenso investimento subjetivo dos bailarinos, o espetáculo não teria lugar. Na sessão do dia seguinte à apresentação na FCG, Catarina é explícita: “vocês [os bailarinos] contaram a vossa história, não pela violência, mas pela vulnerabilidade. A vossa qualidade de presença fez a vossa história”⁵⁶⁹. A expressão artística, repare-se, não traduziu as histórias dos bailarinos, fê-las através da “qualidade de presença”. Mas essa “qualidade” assenta não apenas no *acesso à singularidade da vida interior* de cada bailarino como também na *sua exposição pública*, o que não deixa de constituir uma abertura ao outro na “vulnerabilidade”: o bailarino põe-se na obra que mostra. Acontece, porém, que é precisamente desta fragilidade que emana a *potência* da dança.

Voltemo-nos, em todo o caso, para o atelier de pintura, cuja obra, sendo de assinatura individual, tonifica exaustivamente a ideia da personalização das obras. Retomemos um episódio já referido: lembramo-nos de Bonifácio hesitar em conceder autorização para que fotografássemos as suas telas, alegando que a mesma carecia do aval da monitora por ter sido esta uma ajuda essencial no seu trabalho. Mas logo aí avançámos que Bonifácio, na sequência dessa sessão, viria a apresentar outras razões para justificar a sua posição face ao nosso pedido.

Já saídos da sala, continuamos a conversar cá fora: procuro tranquilizá-lo e reassegurá-lo de que a sua vontade, seja ela qual for, será respeitada, ao que ele me tenta explicar os motivos das suas dúvidas. Agora já me diz que as telas contêm “segredos da sua vida”, que ele “quando as explica não conta tudo”, que ali, nas telas, “estão contidas as suas vivências desde que entrou no Pisão até agora”. Em remate, ele ficou de falar sobre o assunto com a monitora e mais tarde logo me diria a sua decisão final. (Diário de Campo, CASP, 5/mai./2021).

Saído da sala, o pintor elabora outras justificações para fundamentar a dúvida que sente quanto à anuência da nossa solicitação. Não só, como já tivemos oportunidade de

⁵⁶⁹ Diário de Campo, EPL, 11/jul./2022.

referir, nos surpreendeu a sua incerteza – dada a relação próxima que mantínhamos –, como, além disso, o conteúdo das suas razões, visto serem aparentemente contraditórias com as anteriormente esgrimidas. Se, num primeiro momento, Bonifácio remete a decisão para a monitora, alegando que a autoria das pinturas era com ela partilhada, poucos minutos depois diz que a sua dúvida advém de as telas conterem “segredos da sua vida” e “vivências” passadas, remetendo para a *intimidade da obra*. Acresce ainda a este paradoxo o facto de, apesar de íntimas, o pintor se dedicar exaustivamente à comunicação verbal do sentido das telas. Mas para isso Bonifácio tem resposta: “quando as explico não conto tudo”. Ora, desde já se insinua uma distinção que na subsecção seguinte se virá a revelar crucial, a saber, aquela estabelecida entre, por um lado, *os sentidos produzidos sobre a tela por via de operações interpretativas*, e, por outro, *a própria existência da tela fruto do gesto do pintor*. A imputabilidade do artista refere-se, como analisaremos, ao gesto pictórico, mais do que aos significados díspares que do mesmo emergem. Há algo na tela que excede a pluralidade de significados e leituras que lhe são dirigidas, algo esse que é preservado na superfície da tela. Assim sendo, Bonifácio incentiva e aceita as mais variadas interpretações, desde que a tela – evento inesgotável – permaneça ao seu alcance, pois é nela que residem os “segredos da sua vida”, os quais cabe naturalmente proteger. No caso presente, não se trata, em bom rigor, de a propriedade das telas passar para o nosso nome, visto que o que estava em jogo era apenas a captação da imagem das telas. Contudo, é justamente nessa imagem que a singularidade do pintor se acha exposta. Vemos, pois, Bonifácio murar a tela com o propósito de a proteger do exterior, dado que é nela que a sua interioridade subjetiva se acha visível.

Retomemos outro episódio protagonizado por Bonifácio. Numa certa sessão, o pintor aplicou numa sua tela já concluída um verniz inapropriado, manchando-a irreversivelmente. Face ao acidente, manteve a serenidade, inclusivamente dizendo que a mancha “até fica bem”. Apesar de tudo, já na altura o ouvimos dizer que preferia a versão original. Ora, já perto do final da sessão e a sós connosco, o pintor fornece um dado que entendemos relevante:

Enquanto a monitora vai a outro atelier buscar o verniz transparente, Bonifácio confia a outro monitor que para quem viu a versão original, preferi-la-á, mas para quem não viu, também achará que está bem como ficou. Momentos depois, a sós comigo, confia-me que o episódio não deixou de lhe “doer”. (Diário de Campo, CASP, 9/set./2020).

Mesmo considerando que o elemento accidental não estragou a tela e, mais, que “até fica bem”; mesmo que, perante a opção de pintar como bem lhe aprouvesse por cima da mancha, tenha preferido deixar a tela tal como se encontrava; o que é certo é que Bonifácio não se limita a dizer que preferia a versão original, mas também que o facto de ela se ter irremediavelmente perdido lhe “doeu”. Ora, o sentimento de dor remete para o nexos que o une à obra. O pintor não se sentiu propriamente zangado, até porque, repare-se, reagiu com tranquilidade, tampouco frustrado por o acidente ter desperdiçado o tempo em que se dedicou à tela; Bonifácio sente-se dorido, indício claro da estreiteza e intensidade do seu vínculo à obra. É porque a tela contém a sua vida interior que o acidente sofrido por ela o afeta emocionalmente: do mesmo modo que a tela é capaz de expressar a dor do pintor, também este, por sua vez, sente as dores daquela. É neste aspeto que a expressão sensível se distingue da representação, pois onde entre representante e representado existe uma distância racionalizadora, entre a expressão e o expresso esta distância é drasticamente encurtada.

Cada uma das telas é insubstituível, até porque Bonifácio, pintando “o que sente no momento”, não poderá pintar duas obras iguais em dois momentos diferentes. Mas além disso, é também insubstituível por ser intransmissível, leia-se, por ser a expressão da subjetividade singular do artista, não podendo dever a sua existência a ninguém senão a ele. E é justamente daí que provém a personalização da obra.

[Após me expor os problemas com que se está a deparar na tela que está a pintar], digo-lhe que ele [Bonifácio] é que saberá a melhor maneira de os resolver. Nessa altura, ele responde-me que, no fundo, o que está a fazer é a “falar consigo mesmo”, revelando a necessidade de verbalizar junto de outrem. Acrescenta ainda: “ninguém sabe o que tenho na cabeça”, aludindo a que a última palavra no processo de pintar é sempre dele. (Diário de Campo, 11/nov./2020).

O carácter vincadamente pessoal e íntimo da obra, não obstante esta ainda se encontrar em curso, é nítido. Bonifácio encontra-se enredado num dilema a respeito de como prosseguir a sua criação e, como habitualmente, faz gosto em nos ir inteirando da natureza dos problemas que confronta. A certa altura, provavelmente por sentirmos algum embaraço fruto de não termos respostas que solucionassem os problemas invocados pelo pintor, pareceu-nos oportuno referir que só ele saberá quais os passos mais adequados para superar as dificuldades que o apoquentam. Ora, a sua reação é a todos os títulos curiosa. Como tivemos oportunidade de sublinhar noutra lugar (Resende & Carvalho, 2023), Bonifácio não apenas concorda com o conteúdo da nossa asserção, não apenas a

considera óbvia, como se vê impelido a reforçar a ideia de que é soberano no que concerne ao curso a dar à sua criação. E parece-nos crível que a reação do pintor tenha advindo do facto de não nos reconhecer o direito de lhe outorgar o poder de decidir sobre a sua obra. Noutras palavras, a indubitável evidência segundo a qual só Bonifácio pode intervir diretamente na tela parece ter sido abalada na exata medida em que interpreta a nossa locução como uma concessão indevida que lhe é feita, levantando nele a suspeita. Não pensássemos nós que a exposição verbal das suas inquietações era um convite para participarmos nas decisões que só a si lhe cabem, toma uma posição que não deixa margem para dúvidas: “estou a falar comigo mesmo”. Só ao pintor incumbe desnovelar a aporia que enfrenta, uma vez que mais “ninguém sabe o que tem na cabeça”, cabendo-nos simplesmente assistir ao pintor a pensar em voz alta.

O poder de definir o rumo do trabalho é exclusivamente do pintor, pelo que, quando sente que alguém nele se imiscui, não deixa de ripostar. No caso anterior, estava longe de ser nossa intenção intrometer-nos na pintura, pelo que a reação de Bonifácio foi subtil, mas outros casos há em que essa imiscuição é mais declarada:

Um monitor insiste com Bonifácio que talvez a sua tela ganhasse se acrescentasse mais uma ou duas cores. Bonifácio mantém a sua posição com firmeza, sem apresentar nenhuma justificação, e dá por concluído o trabalho. (Diário de Campo, CASP, 9/set./2020).

Bonifácio havia decretado a conclusão da sua tela, no entanto, como já nos apercebemos, essa está longe de ser uma decisão definitiva, sendo revista e revertida numerosas vezes. O monitor, cuja presença é pouco usual no atelier, observa a tela e, não ficando convencido com o seu mérito artístico, recomenda que o pintor utilize mais uma ou duas cores. Não seria descabido supor que, dadas as opiniões contrárias, se originasse uma troca de ideias, mesmo que garantindo que a última palavra seria sempre a de Bonifácio. E repare-se que quando o assunto é a interpretação das telas o pintor escuta atentamente, acolhe as impressões dos outros, porém, nesta ocasião a questão é outra, visto que a sugestão do monitor aponta diretamente ao gesto do pintor. Assim sendo, a postura que o pintor assume é inequívoca: afirma perentória e cortantemente a sua decisão, não mobiliza qualquer justificação e, conseqüentemente, não dá azo à possibilidade de diálogo. É verdade, devemos admitir, que o pintor chega a pedir conselhos, sobretudo à monitora responsável pelo atelier, em quem reconhece uma entendida em pintura. Contudo, excetuando raros momentos em que assistimos ao pintor

delegar a sua soberania decisória – delegação recusada prontamente pela monitora, como nos lembramos –, há que ter ciente que, por um lado, a iniciativa de se aconselhar parte de si, e, por outro lado, o aconselhamento prende-se com assuntos técnicos. Dos conteúdos subjetivos, nunca nada se ouve, pois só ele – o único que “sabe o que lhe vai na cabeça” – é dono e senhor da sua expressão.

A esfera do seu controlo sobre as decisões artísticas deve estar murada, mas essa vedação não carece de justificação. É que a realização da vontade do pintor na autenticidade não garante o distanciamento racional observável na realização da vontade no interesse particular. Ambas as realizações de vontade assentam na figura do sujeito autónomo, mas a aceção de autonomia adquire contornos distintos estejamos a falar do engajamento criativo ou em plano: enquanto neste último, tendo sido determinado um objetivo em função do interesse, é perfeitamente exequível (e até vulgar) que alguns dos passos dados em seu rumo sejam delegados em outros, sem que o projeto em curso deixe de ser da autoria e interesse do indivíduo em causa, já a criação artística, realizando-se na autenticidade, requer a inviolabilidade do poder decisório do artista, pelo que nada há a argumentar em favor da sua autonomia. É evidente que cabe a Bonifácio pintar a tela, pois caso assim não fosse, a tela não seria sua, contrariamente ao que sucede com o projeto planificado.

A veemência com que Bonifácio afasta qualquer possibilidade de alguém interferir na sua esfera de competências deu-se a observar múltiplas vezes. A título de exemplo, recordemos apenas a reação do pintor quando, perguntando-lhe a monitora se ainda ia mexer na tela, ripostou: “não! Nem para cima, nem para baixo, nem nada!”⁵⁷⁰. Dada a forte personalização das obras e do processo que lhe está na origem, não admira que nem todas as críticas sejam bem aceites pelos artistas. Sem embargo debruçar-nos sobre os formatos de avaliação postos em prática no engajamento criativo, apresentemos o seguinte episódio:

Antes de iniciar a sessão, Bonifácio confia-me, fora do atelier, que se sentiu magoado com a crítica que um monitor dirigiu ao seu trabalho nessa manhã. Diz que não gosta que o monitor se intrometa no seu trabalho artístico e que ele é que sabe como deve fazer. Para se fazer perceber, pergunta-me retoricamente: «como é que se sentiria se eu lhe dissesse que o que aponta aí no seu caderno é uma porcaria?». Acaba dizendo que não seguiu as sugestões do monitor. (Diário de Campo, CASP, 16/set./2020).

⁵⁷⁰ Diário de Campo, CASP, 18/11/2020.

A crítica do monitor não é realizada de modo explícito, pois ele não formula propriamente um juízo acerca da qualidade artística da tela fundada na sua percepção visual. Pelo contrário: segundo nos conta Bonifácio, a crítica foi por si inferida do facto de o monitor lhe dar sugestões quanto ao melhor rumo do seu trabalho. Se este considera que o pintor deve fazer algo mais, segue-se que entende que algo falta à tela, logo, facilmente se depreende o juízo negativo implícito no aconselhamento proferido. E, tal como no episódio transato, as indicações do monitor não merecem o assentimento, e menos ainda a adesão, do pintor, que, como nos diz, as ignorou. Porém, o facto de o monitor se ter dado à liberdade de se imiscuir no curso da sua criação não só não foi ignorado, como se comprova pela necessidade de o pintor connosco desabafar a seu respeito, como, mais importante, o “magoou”. E essa mágoa parece de tal forma profunda que Bonifácio sente a necessidade de nos colocar no seu lugar para a compreendermos, estabelecendo para isso uma equiparação entre a sua tela e o nosso Diário de Campo: “como é que se sentiria se eu lhe dissesse que o que aponta aí no seu caderno é uma porcaria?”. O juízo subentendido nas recomendações do monitor é lido por Bonifácio como considerando a sua tela “uma porcaria”, o que não pode deixar de o ferir gravemente, uma vez que a tela é, afinal de contas, a expressão da sua vida interior, pelo que a crítica do monitor é por si assumida pessoalmente.

O nexa que liga o pintor à sua atividade criativa condu-lo a traduzir uma crítica dirigida à tela numa crítica de índole pessoal, não se verificando haver margem para a instauração de um espaço de discussão pública assente em justificações e argumentos. A personalização e a singularização por que se pauta o investimento da tela parecem impedir que ela se convencie devidamente para ascender em generalidade, não se tornando apta para suportar uma discussão orientada por princípios de justiça.

Mais tarde, já perto de terminar o trabalho, Bonifácio deixa quatro marcas de tinta com o próprio dedo nos quatro cantos da tela, dizendo que é a sua «marca pessoal» e que assim «já não precisa de assinar». (Diário de Campo, CASP, 26/jun./2020).

Repare-se que a personalização da obra é válida em duas aceções distintas: por um lado, ela é a expressão da personalidade singular do artista, por outro, ela pode ser ainda considerada em si mesma uma pessoa moral. Seja o movimento, seja a tela, ambos portam a subjetividade do artista, no caso acima literalmente: o pintor imprime a sua “marca pessoal” na tela através daquilo que nele é único, as impressões digitais. O artista

habita na sua obra porque é a sua vida interior que lhe anima a expressividade. E como assinala, a nosso ver convincentemente, Leveratto (2003), as obras de arte não se dirigem simplesmente à fruição estética e sensível, nem à produção reflexiva de sentido, acrescentando-lhe uma dimensão moral que a torna parte de um relacionamento equiparável ao interpessoal. A obra é uma forma de o artista se fazer presente fisicamente, pelo que, tanto as impressões sensíveis captadas, como os significados produzidos se inserem numa relação de simpatia com o criador. Ainda de acordo com o autor, o prazer estético prolonga-se no prazer moral, uma vez que, expressando a subjetividade do artista, a obra mostra o que nela é expresso, não no abstrato, mas conforme foi pelo artista sentido e experimentado. *A obra autêntica a presença singular do artista* – o que não significa que seja explicável pela personalidade deste, mas apenas que é a sua expressão –, exigindo, portanto, um *respeito* e um *cuidado* especialmente sensíveis. Sem a inclusão desta dimensão moral que, permitindo pensar a obra como sendo *mais do que um objeto de gosto e um signo a interpretar*, equiparando-a a um ser humano, dificilmente se compreenderia a “dor” e a “mágoa” sentidas por Bonifácio.

Até aqui elucidámos que a obra e o curso da ação que lhe está na origem são exclusivamente imputáveis ao artista. Mas sobra por esclarecer que nexos é esse que une tão estreita e intimamente o artista à sua obra. Sabemos logo à partida que esse nexo não se define pela gramática legal da propriedade: Bonifácio chega a assinar as suas telas semanas (até meses) após a sua conclusão. Com efeito, a sua “marca pessoal” dispensa a assinatura. Assinadas ou não, o pintor sente as suas obras como moralmente suas. Na senda de apurar qual a natureza da imputabilidade segundo a qual os artistas se responsabilizam pelas suas obras, dedicamos a subsecção seguinte ao apuramento dos atributos qualificadores do vínculo entre si estabelecido. Constatamos que este assume a forma de responsabilidade pelo gesto pictórico e pelo movimento, constituindo um vetor moral primacial da subjetivação desdobrada no engajamento criativo. De resto, é Joellinton quem, não por acaso, na conversa tida após o espetáculo apresentado na FCG, nos lega uma pista preciosa, quando sentencia que a “liberdade requer restrições e responsabilidade”⁵⁷¹.

⁵⁷¹ Diário de Campo, EPL, 11/jul./2022.

4.5.3.2 *O nexo de responsabilidade moral entre o artista e a obra: para uma imputabilidade exclusiva*

O exercício da “liberdade” a que assistimos no envolvimento dos artistas no curso da ação criativa é simultaneamente um exercício de responsabilidade. Mas frise-se, desde já, que *nem a liberdade decorre da responsabilidade, nem esta resulta daquela: ambas são imanentes ao curso da ação dos artistas*. Indagamos, então, qual a natureza do nexo de responsabilidade moral que une o artista à sua obra, questionando-nos acerca da sua relevância para a fecundação do engajamento criativo artístico e, em particular, para que a expressividade da atividade dos nossos artistas prenda. E não deixa de nos intrigar que seja no engajamento criativo, justamente no seio do qual a passividade se mostra tão crucial, que identifiquemos um tão estreito e personalizado laço de responsabilidade. Com efeito, manda o senso-comum, bem como, de resto, o ordenamento jurídico, que o grau de imputabilidade assacado aos indivíduos é tanto mais elevado quanto maior for a sua esfera de controlo pela ação levada a cabo. Ora, o engajamento criativo imbrica de um modo peculiar a atividade e a passividade, como temos vindo a enaltecer, uma vez que, paradoxalmente, ao enfraquecimento do controlo cognitivo do artista – face ao meio ambiente, aos outros e a si mesmo – corresponde uma forte personalização da ação criativa e das obras. Verificamos aqui delinear-se uma outra distinção fundamental entre a atividade artística e o engajamento em plano. Se vimos que ambos repousam numa certa figura de sujeito autónomo, se, ademais, constatámos que a primeira invalida a delegação do poder de agir, contrariamente ao segundo, verificamos, por ora, uma outra diferença entre ambas as aceções de autonomia desdobradas: no plano, é-se tanto mais autónomo quanto maior o controlo sobre as variáveis que impendem sobre a ação, já no engajamento criativo, por seu turno, a autonomia, sendo impartilhável, reserva lugar à perda – no mínimo ao enfraquecimento – do controlo. E, aliás, julgamos ter evidenciado que a personalização da criação artística advém exatamente desse afrouxamento da vigília consciente, a qual vimos ser a condição para o exercício de uma maiêutica de si: a expressividade é tanto mais potenciada quanto maior for a vulnerabilidade dos artistas face a si próprios, conquanto não se leia neste retorno sobre si o acesso a um ego transcendental e apriorístico, mas antes como uma modalidade de subjetivação, leia-se, como a subjetividade em processo de se fazer. E ouvimos as palavras de Catarina, de acordo com quem os bailarinos contaram as suas histórias através das suas “vulnerabilidade” e “fragilidade”. Percebemos, então, que a responsabilidade moral posta em curso no engajamento criativo assume contornos e comporta atributos peculiares,

assentando num modo de imputabilidade que não deve ser confundido nem com a responsabilidade familiar – segundo a qual se cuida do próximo –, nem com a jurídica – codificável em direitos e deveres –, nem tampouco com a cívica – segundo a qual se cuida da comunidade enquanto cidadão. Por conseguinte, é a especificidade do modo de imputabilidade do artista, e respetivonexo de responsabilidade, que nos propomos analisar.

Defender que *entre o artista e a sua ação criativa existe um nexo de responsabilidade moral* implica reconhecer que, *por mais personalizada que seja a obra, entre si e o artista existe um hiato*, sem o qual, de resto a expressividade não prenderia. Repare-se que se apurámos que a obra prolonga esteticamente o corpo do artista, não é menos verdade que os materiais artísticos somente são agenciados pelo gesto pictórico e pela consciência corporal, o que sinaliza, desde logo, a existência de um certo espaçamento entre um – o artista – e outra – a obra. E a este título, conferimos que a subjetivação dos artistas passa pela génese dessas capacidades práticas – o gesto pictórico e a consciência corporal – a partir do envolvimento com esses mesmos materiais. Da mesma maneira, atestámos que entre o artista e a sua obra se abre um *hiato reflexivo no seio do qual se torna possível produzir sentido sobre o curso da ação*, ao que corresponde a *formação de capacidades cognitivo-reflexivas que dobram as capacidades práticas sobre si próprias*, assim abrindo para *vias alternativas da ação* e, por conseguinte, fazendo do artista uma perspetiva subjetiva entre outras. Ora, o que assinalamos por ora é que este hiato se enforma ainda por um *nexo de responsabilidade que possibilita*, não já a simples produção de significado, mas a *valorização*, prendendo a proliferação das vias possíveis da ação, tornando a perspetiva dos artistas, não apenas uma entre outras, mas justamente *a sua perspetiva*, e, conseqüentemente, *capacitando moralmente os artistas para a expressão*, quer para si, quer face aos outros. Reiteramos que todas estas dimensões do envolvimento da ação e das capacidades desenvolvidas são indissociáveis e imanentes entre si no engajamento criativo. Assim sendo, a personalização da obra não significa que ela seja literalmente a pessoa do artista – *a tela e o movimento não são o sentimento dos artistas, mas uma sua expressão* –, mas apenas que, no hiato – corporal, reflexivo e moral – que inevitavelmente os separa unindo e une separando, *a singularidade pessoal é expressivamente arrastada para a obra* por ela portada, mais do que transportada, uma vez que esta não consiste num simples veículo dos conteúdos subjetivos, mas, outrossim, na *incarnação expressiva* dos mesmos.

Tome-se este episódio, apenas um de entre numerosos exemplos, indiciários da responsabilidade dos artistas pelas suas obras:

A monitora chama-me de parte e fala-me de uma tela de Bonifácio exposta na parede do atelier. Bonifácio percebe, interrompe o seu trabalho atual e dirige-se a mim, dizendo que «não dá para perceber bem ao longe», conduzindo-me para perto da tela e explicando-ma. (Diário de Campo, CASP, 22/mai./2020).

Bonifácio interrompe a sua criação ao ouvir a monitora falar-nos de uma sua tela – pousada a alguns metros de distância – e prontamente se dirige ao nosso encontro. Quando afirma que “não dá para perceber bem ao longe” o pintor comunica duas mensagens diferentes: por um lado, num sentido literal, declara que é preciso ver a tela de perto, visto que, já o sabemos, elas requerem uma perceção próxima, capaz de identificar as figuras a partir de minúsculos vestígios de tinta, mas, por outro lado, o que o pintor nos diz implicitamente é que “não dá para perceber bem sem ele” (estando ele longe de nós e nós longe de si). Não é que Bonifácio considere inadequado a monitora ensaiar leituras sobre a sua tela, muito pelo contrário, mas simplesmente que é ele o responsável por ela.

Tendo esta ocasião por mote, defendemos nesta subsecção a tese de que o nexos de responsabilidade em questão une menos os artistas aos conteúdos e sentidos extraídos e interpretados a partir das suas obras do que ao movimento dançado, ao gesto pictórico e à própria existência das obras. Trata-se, é nossa pretensão mostrar, de uma imputabilidade específica, singular e insubstituível, que difere da imputabilidade dirigida aos indivíduos enquanto membros de uma comunidade (eu-nós), da imputabilidade jurídica, assente na figura abstrata de um terceiro individual igualmente portador de direitos e deveres (eu-ele), mas também da imputabilidade pessoal-familiar, a qual remete para o cuidado do outro próximo na sua singularidade (eu-tu). A imputabilidade artística, podendo abrir-se para qualquer uma destas outras, define-se pelo facto de os artistas se responsabilizarem pela existência da sua obra na medida em que ela toca o outro. Ora, uma vez que a obra porta a singularidade do artista, segue-se que o atributo que especifica o nexos de responsabilidade presente no engajamento criativo se prende com o facto de a imputabilidade, antes de se abrir ao tu, ao ele e ao nós, ser dirigida a si mesmo. Noutras palavras, *é-se responsável pela obra que toca o outro na exata medida em que a subjetividade portada na obra é por inerência responsável*, dando lugar a uma *quarta figura de imputabilidade (eu-eu)* que designamos como propriamente *expressiva*.

Nesta senda, principiamos com a atividade da dança, mostrando que a qualidade do movimento já é, desde o começo, moralmente qualificada, sendo por essa via que o bailarino toca o outro ao mesmo tempo que se toca a si mesmo, e vice-versa, daí retirando várias ilações no que toca às modalidades de subjetivação por si experimentadas. Seguidamente, voltamos as agulhas para o atelier de pintura, evidenciando que a responsabilidade dos pintores se prende ao gesto pictórico a partir de dados empíricos que, por um lado, denotam a produção de um certo *secretismo* em torno das obras ao arrepio das interpretações e sentidos que lhes são dirigidos, e, por outro lado, dão conta de momentos em que os pintores oferecem, ou dedicam, as telas a outros, consubstanciando uma *dádiva*, mais do que desta, *de si próprios*. Finalmente, porque no engajamento criativo os artistas habitam as suas obras, esboçamos um diálogo com os regimes exploratório e em presença, detetando algumas semelhanças e diferenças, potenciações mútuas e ameaças.

Antes de tudo mais, devemos esclarecer que argumentar que a qualificação moral é imanente à atividade artística não significa que esta não possa ascender em generalidade e ser objeto de discussão em arenas públicas, aplicando-se-lhe princípios de justiça com vista ao bem-comum; tampouco que as obras não possam ser convencionadas de modo a tornarem-se património público, ou até ser comercialmente investidas, integrando mercados de compra e venda em redor dos quais os indivíduos planificam estratégias com o propósito de maximizar os seus interesses e proveitos individuais; tal como não invalida ainda que elas – as obras – não se possam converter em objetos de apego pessoal fruto de um investimento em familiaridade, simbolizando, p. ex., a memória de um ente querido falecido que a admirava particularmente. A realidade empírica mostra-nos sobejos casos em que a atividade criativa e as obras de arte são moralmente investidas no quadro de outros engajamentos que não o criativo. Justamente por isso é que, mantendo o foco na experiência dos artistas, temos vindo a assinalar as passagens entre os vários regimes, dando nota da versatilidade dos artistas. Admitir a moralidade imanente ao curso da ação criativa e das obras que dela resultam equivale simplesmente a, em primeiro lugar, manter a análise centrada no engajamento criativo, e, em segundo, defender que a fecundação deste é a condição para que as passagens e transições entre regimes tenham lugar, já que, repare-se, tanto a qualificação pública, como a planificada e familiar, não deixam de ter em conta (excetuando casos-limite) o facto de se dirigirem, não a um objeto qualquer, mas a uma obra de arte, mesmo que lhe conferindo novos atributos e qualidades.

Debrucemo-nos sobre a atividade dos bailarinos:

Exercício. Lembrar com quem já estiveram sentados na sala em que estão a ter esta sessão. Os reclusos referem uma figura de responsabilidade na gestão da prisão. Então, fazer o seguinte: imitar essa figura no gesto de sentar-se. A coordenadora sublinha que é para “experimentar o corpo do outro”, que “não é para copiar a realidade, mas para experimentá-la”, fala da “imaginação do corpo e do corpo da imaginação”. Depois de imitarem, devem repeti-lo, mas agora com exagero/ampliação. Depois, somar outro gesto, o de, após estar sentado, agarrar uma carta e lê-la. Depois, juntar um gesto à escolha de cada um dos reclusos que faça, ou pudesse fazer, parte do repertório corporal da pessoa imitada. Depois acrescentar mais um gesto a esta sequência: imaginar que entrava alguém na sala e como essa pessoa imitada mudaria o foco de atenção para a porta. Finalmente, o gesto de se levantar e ir embora. Por fim, pede-se-lhes que façam todos esses gestos sequenciados. Feito o exercício, a coordenadora pergunta-lhes como sentiram os seus corpos fisicamente. As respostas dizem “pesado”, “arrogante”, “cara trancada”, “desengonçado”. A coordenadora diz para eles esquecerem a figura concreta da pessoa imitada e para dizerem coisas físicas, do corpo. Diz ainda que viu muita “tensão”, “rigidez”, e que isso “não é uma questão de falta de qualidade performativa”, mas de qualidade do movimento. A coordenadora propõe-lhes fazer o mesmo exercício, mas agora imitando-a a ela. No final, à pergunta de como é ser o corpo da coordenadora, eles respondem: “expressivo”, “natural”, “confortável”, “ágil”, “sem ossos”, “alegre”. Finalmente, é-lhes proposto que façam o mesmo, mas agora imitando a psicóloga que acompanha as sessões [do CEC, não do EPL]. No fim, perante a mesma questão, os reclusos respondem: “calma”, “organizada”, “angelical”, “tranquilo”, “sereno”. Depois destas três imitações, a coordenadora pede que comparem as três figuras, discussão que acabou por desencadear face à primeira figura um sentimento de compreensão e até de pena. Um dos reclusos afirma mesmo: “não deve ser fácil viver naquele corpo”. Para completar a sessão, a coordenadora pede-lhes que façam a mesma sequência, mas agora imitando-se a si mesmos, mas de maneira exagerada. No final, a coordenadora pergunta-lhes se se reconheceram no exercício. Um dos reclusos responde: “dei conta que já não era essa pessoa”. (Diário de Campo, EPL, 8/jun./2020).

Arrancamos com este episódio pois nele, para além de a moralidade inerente ao movimento resultar nítida, também surge explícita a relação desta com a subjetivação dos bailarinos. Trata-se de uma sessão dinamizada remotamente, encontrando-se os bailarinos na já mencionada sala de reuniões do EPL. Catarina lança aos bailarinos o desafio de imitarem o gesto de sentar de alguém com quem já tenham estado naquela sala, ocorrendo de imediato figuras decisórias relevantes da prisão. À medida que o exercício vai decorrendo, a coordenadora vai introduzindo nuances, pedindo que os bailarinos exagerem os gestos e acrescentando outros à sequência. Não insistimos na importância destas variações para o acesso à consciência corporal, a qual já foi devidamente analisada. Concentramo-nos antes na indicação dada por Catarina: “não é para copiar”, como se de um jogo de mímica se tratasse, mas “para experimentar a realidade do corpo do outro”, ou, noutros termos, também da coordenadora, é para passar da “imaginação do corpo” para o “corpo da imaginação”. É a esta luz que se deve ler o pedido, feito a certa altura,

aos bailarinos de acrescentarem por sua iniciativa um gesto à sequência que pensem integrar o “repertório corporal” da pessoa imitada.

Ora, após o exercício, é perguntado aos bailarinos como se sentiram durante a realização do mesmo. E as respostas não se fizeram esperar: “pesado”, “arrogante”, “cara trancada”, “desengonçado”. Catarina apercebe-se que os atributos avançados pelos bailarinos advêm da imaginação da figura concreta que imitaram e com quem, deve dizer-se, mantêm uma relação de tensão e hostilidade decorrente da rigidez hierárquica que regula a vida prisional. Pede-lhes, então, para esquecerem a pessoa concreta e dizerem atributos físicos do corpo experimentado, avançando, por sua conta, que os sentiu “tensos” e “rígidos”. E, acrescenta, isso “não é uma questão de falta de qualidade performativa”, senão a própria qualidade do movimento. Mais uma vez, o mérito artístico abrange todas as qualidades de movimento, conquanto elas sejam expressas com autenticidade: se a relação interna dos bailarinos com a pessoa concreta em causa é tensa, a sua expressão pela dança será tanto mais poderosa quanto mais tensos forem os movimentos realizados, independentemente de a corporalidade dessa pessoa concreta ser empiricamente tensa ou não. É notório, pois, que a qualidade do movimento carrega atributos morais, os quais, mais do que se aplicarem externamente àquele, emanam das ressonâncias corporais sentidas pelos bailarinos (Centemeri & Renou, 2017).

O exercício é repetido uma e outra vez, mas alterando-se as pessoas concretas imitadas. Primeiro a imitação visa a própria Catarina, depois a psicóloga do CEC. E os atributos dirimidos pelos bailarinos para qualificar o movimento de uma e outra são sugestivos, sobretudo quando comparados com a figura anterior: o corpo de Catarina é “expressivo”, “natural”, “confortável”, “ágil”, “sem ossos”, “alegre”, já a corporalidade da psicológica é “calma”, “organizada”, “angelical”, “tranquila” e “serena”. O laço entre a corporalidade e a moralidade é evidente, senão repare-se que a um corpo “sem ossos” se atrela a “alegria”, a um corpo “sereno” a “organização”, a um corpo “pesado” a “arrogância”. Em rigor, é ao mesmo tempo que o corpo da pessoa moral imitada é “sem ossos” e “alegre”, “sereno” e “organizado”, “pesado” e “arrogante”. Ou seja, sendo o movimento esvaziado da sua função pragmática, passando ele, por isso, a valer pela sua qualidade – a qual, ademais, é cunhada expressivamente pelo corpo dos bailarinos –, segue-se então que o movimento é logo à partida moralmente qualificado: a qualidade do movimento que vimos constituir o material para dançar é também um material moral.

Em rigor, para os bailarinos, “experimentar o corpo do outro” significa menos experimentar o corpo do outro do que *experimentar o corpo do outro no seu próprio*

corpo. Quer isto dizer que o bailarino, experimentando o corpo do outro no seu próprio corpo está também a *experimentar o seu próprio corpo* na medida em que impregnado pelo corpo do outro. As implicações que daqui se extraem para pensar as modalidades de subjetivação desdobradas pelo engajamento criativo na dança são significativas. Desde logo, repare-se que esta experimentação do outro segue vias habitualmente negligenciadas no quotidiano, contexto no qual o outro é experimentado noutros quadros normativos. P. ex., as figuras proeminentes do EPL imitadas são corriqueiramente experimentadas pelos bailarinos por intermédio de um ordenamento regulamentar segundo o qual, enquanto reclusos, são por elas tutelados, ajustando nesse sentido a sua conduta, pela qual são imputáveis, em função das mais variadas sanções punitivas a que se acham sujeitos. Ora, no engajamento criativo a sua imputabilidade é outra, uma vez que essas tais figuras são experimentadas através da qualidade do movimento. Noutras palavras, toca-se o outro tocando-se a si próprio, comunica-se com o outro comunicando consigo mesmo, independentemente de este outro estar ou não presente. O que não pode deixar de acarretar para os bailarinos o peso de uma responsabilidade, justamente a de tocar o outro a partir de si, i. e., a de aceder à imputabilidade “eu-tu” por via da “eu-eu”.

Sucedem que, como é bom de ver, este nexos de responsabilidade é simultaneamente mais estreito e mais largo do que a imputabilidade que incide sobre os bailarinos no seu dia-a-dia: mais estreito, uma vez que se toca o outro em si mesmo, portando-o no próprio corpo e expressando-o sob a forma do vínculo interno emocional e moral que com ele mantém, mas também mais largo, já que a latitude da experimentação do outro é quase ilimitada, não obrigando os bailarinos a responder perante um conjunto de regras definidas. É por isso que, como já vimos, é perfeitamente possível transgredir as regras prisionais na e pela dança, sem que efetivamente se as estejam a incumprir: os bailarinos evadem-se das celas sem delas se evadir realmente, mas guardando em si a experiência dessa evasão. Lembramo-nos das palavras de Catarina: “comportem-se de maneira reprovável sem se comprometerem”, pois o que está em causa é a “sensação interna”. *A responsabilidade dos bailarinos dirige-se, antes de mais, a si próprios, o que, aumentando a liberdade, aperta o nexos de responsabilidade*, como Joellinton percebeu.

Se esta imputabilidade assacada aos artistas não tem consequências diretas na vida prisional, tem-na, contudo, de sobremaneira para a subjetivação dos mesmos. O que se atesta facilmente quando, em resposta ao desafio lançado por Catarina para compararem as três qualidades de movimento experimentadas, um dos bailarinos declara a respeito da figura de destaque do EPL: “não deve ser fácil viver naquele corpo”. A hostilidade virou

empatia, na medida em que aquela figura foi experimentada no próprio corpo. E já depois de a coordenadora os instar, já perto do fim da sessão, a imitam-se a si mesmos, um dos bailarinos admite ter “dado conta que já não era essa pessoa”. Ora, isto só é possível porque *a qualidade do movimento, além de uma carga emocional-energética e hermenêutica, contém também uma carga moral*, a qual, concomitantemente, *coloca em causa a própria subjetividade dos bailarinos e a dos outros tocados*.

O movimento arrasta qualitativamente consigo a pessoa moral que toca e é tocada. Leiam-se a esse título as palavras de Catarina:

“A dança contemporânea trabalha com qualidades de movimento — o peso, a leveza, a força, delicadeza, resistência, agressividade. Todas as qualidades de ser são tocadas na dança e isso permite que eles toquem em partes deles que estão adormecidas ou estão reprimidas. É muito engraçado, porque, para os rapazes, é muito mais fácil, inclusive do ponto de vista do movimento, dançarem com ternura, com suavidade e leveza. Às vezes, parece que há um medo de contactar com uma energia que é vital. A agressividade é uma coisa vital — serve para impor limites, serve para dizer que não, para fugir e/ou lutar se for preciso, e nós vivemos numa sociedade onde tudo isto é reprimido e depois salta de outra maneira verdadeiramente violenta. Também nos interessa pô-los em contacto com este tipo de energias e era giro que, quando eu pedia uma coisa mais de ataque, eles reprimiam-se um bocado, era quase: “Não vou fazer isto porque isto é aquilo que me pedem para não fazer” – não ser violento, etc. E eu: “Não, nós podemos fazer um movimento e não estar a magoar ninguém”. Como é que tu recuperas esse espectro de emoções e de qualidades de ser? Usando da forma certa, como um cozinhado”. (Depoimento de Catarina)⁵⁷².

A clareza destas palavras é assinalável. Já vimos que “a dança contemporânea trabalha com as qualidades de movimento”; apurámos igualmente que “todas as qualidades são tocadas na dança”; agora percebemos, como aliás temos vindo a sublinhar, que as qualidades de movimento não são meramente cinéticas, mas também “qualidades de ser”, pelo que o trabalho desenvolvido em seu torno “permite que os bailarinos toquem em partes deles que estão adormecidas ou reprimidas”. Catarina toca nos pontos matriciais do nosso argumento: por um lado, *portando indissociavelmente “qualidades de ser”, o movimento contém uma moral imanente*, por outro lado, porque é pela qualidade do movimento que a dança se realiza, então *a subjetivação dos bailarinos passa pelo toque do próprio corpo, possibilitando aceder a conteúdos subjetivos “adormecidos”* e só reanimáveis quando canalizados no engajamento criativo. Somente tocando-se, o que por si só constitui um ato moral cuja gravidade e seriedade apelam à

⁵⁷² Extraído de uma notícia disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

responsabilidade, é que os bailarinos almejam tocar o outro, i. e., *expressar-se*. Mas o trecho aqui transcrito exemplifica bem outros aspetos que temos vindo a salientar. Atente-se no que Catarina diz acerca da agressividade, a qual, no curso da criação da dança constitui uma qualidade de movimento. Dado o contexto prisional em que se encontram, os bailarinos, temendo a aplicação de punições, evitam fazer uso da sua energia agressiva, razão pela qual lhes “é muito mais fácil dançarem com ternura, com suavidade e leveza”. Todavia, a agressividade não é negativa por si só, sendo “uma coisa vital que serve para impor limites, serve para dizer que não, para fugir e/ou lutar se for preciso”. Ora, a dança permite trabalhá-la, mais até, experimentá-la autenticamente, “sem estar a magoar ninguém”, integrando “essa energia que é vital” na atividade e “recuperando esse espectro de emoções e de qualidades de ser” para a subjetivação dos bailarinos.

Não se trata, insista-se, de fingir a agressividade ou, se quisermos, de convocá-la desprovida da sua real intensidade, longe disso. O que acontece é exatamente o contrário: a agressividade é intensificada na medida em que perde as suas referências externas e se volta para a vida interna dos bailarinos, assim se convertendo em qualidade e, ademais, realizando-se expressivamente enquanto verdade autêntica e singular da agressividade para cada um deles. É ao que Duda alude na conversa tida no dia seguinte ao espetáculo, quando, em resposta a um seu colega que declara com ceticismo que a aprovação recebida da parte dos guardas mais não é do que uma estratégia interessada, afirma: “mesmo que eles tenham sido falsos, a gente fomos verdadeiros”⁵⁷³. E é essa verdade que, como nessa mesma conversa Catarina diz, lhes confere “a força moral e artística”, colocando-os “numa posição de responsabilidade” conquistada pelo “poder de tocar os outros” e adquirida por “terem contado a sua história pela vulnerabilidade e pela qualidade de presença”⁵⁷⁴. A sua imputabilidade advém, é ainda Catarina quem fala, de eles “também transformarem os outros, também terem impacto nos outros”⁵⁷⁵.

Conforme já indicámos, a imputabilidade moral carregada pelos artistas enquanto criadores requer que a sua perspetiva subjetiva seja sentida como “a sua perspetiva”, única e insubstituível, e não apenas mais uma entre outras semelhantes. Ora, este traço decisivo para a subjetivação – em rigor, sem a qual não há lugar à subjetividade – implica que a perspetiva subjetiva dos outros seja também ela sentida, sabida e reconhecida pelos bailarinos, não apenas como mais uma diferente da sua, mas como portando toda uma

⁵⁷³ Diário de Campo, EPL, 11/jul./2022.

⁵⁷⁴ Diário de Campo, EPL, 11/jul./2022.

⁵⁷⁵ Diário de Campo, EPL, 11/jul./2022.

outra vida animada por uma pessoa moral irreduzível. E, como sabemos, a relação prática mantida consigo mesmo é inseparável da relação mantida com o meio ambiente e com os outros. Destarte, averiguar as modalidades de subjetivação desdobradas pela atividade da dança conduz-nos a colocar a questão de como é que os bailarinos sentem, sabem e reconhecem a sua perspectiva e a dos outros no curso da sua ação criativa.

Pretendemos ter esclarecido que o engajamento criativo, e a criação da dança em particular, exige dos bailarinos que eles se sintonizem energética, afetiva, estética e ritmicamente com o meio ambiente e com os seus pares, mas também que exerçam uma reflexividade assente em formatos informativos e cognitivos eminentemente qualitativos e intensivos. Por ora, abrindo a discussão para a moralidade, apercebemo-nos que tal não chega para dançar, uma vez que se requer dos bailarinos uma *capacidade moral inerente ao ato de tocar o outro*. Estamos longe, portanto, de aderir às leituras cognitivistas da subjetividade, as quais inferem esta da capacidade de fixar o outro enquanto objeto, podendo, a partir daí, observá-lo, analisá-lo e julgá-lo – numa palavra, racionalizar. A nosso ver, a subjetivação requer algo mais, a saber, o *gesto moral de reconhecimento da irreduzibilidade e infinitude do outro face ao próprio*. Tocar o outro, no sentido lato em que o concebemos, é isso mesmo: tocar alguém é ser imputável por esse toque, logo, é tornar-se responsável por esse alguém. E no caso da dança constatámos que esse tocar vai além dos outros estrita e corporalmente presentes, estendendo-se ao público, decerto, mas também àqueles que são experimentados pelos bailarinos no próprio corpo. Cabe aos bailarinos responderem pelo toque que imprimem nesses outros. Sobra ainda, finalmente, analisar como esse toque moral investe as mutualidades estabelecidas entre si pelos bailarinos enquanto dançam.

Pede-se que, em grupos de dois, modelem o corpo do outro, enquanto este mantém os olhos fechados: mexer nas articulações, joelhos, cotovelos, pulsos, tornozelos, dedos, pescoço. A ideia é fazer uma estátua dinâmica. No seguimento, introduz-se uma mudança no exercício: depois de moldar o outro, o ‘escultor’ afasta-se ligeiramente. Aí, o ‘esculpido’ deve ter na memória, não as formas, mas o toque do outro. A partir dessa memória e mantendo os olhos fechados, enquanto o outro observa a cerca de 1 metro, o ‘esculpido’ esculpe-se a si próprio, constrói-se a partir do toque do outro. (Diário de Campo, 27/set./2021).

Conforme assinalámos noutra lugar (Resende & Carvalho, 2024) partindo deste mesmo excerto, na dança o outro é, em primeira instância, compreendido pela qualidade do movimento, pelo que, contrariamente à apreensão do outro enquanto objeto do pensamento, que, assentando fundamentalmente na visão, o afasta, implica uma

aproximação vertiginosa, fundando-se no sentido do tato. E, como atrás escrevemos, ao dançar até mesmo o ato de ver tende para o toque inter-corporal. Ora, neste trecho vemos que o bailarino-escultor começa por tomar o outro como material de trabalho, moldando-o em função da ideia que tem em mente. Porém, o bailarino-esculpido, quando tem de se autoesculpir, tomando o seu próprio corpo como instrumento de trabalho, fá-lo em função do corpo do outro, mais concretamente em função do toque do outro. Sucede que esse toque não pertence exclusivamente ao escultor inicial, situando-se antes na interface entre os dois corpos. Ao esculpido inicial cabe, então, esculpir-se a partir do toque do outro sentido em si. Autoesculpindo-se, o bailarino vê-se forçado a pensar, não no outro, sequer sobre o outro, mas através do outro, a partir do seu lugar, i. e., mediante a qualidade do seu toque. Justamente por isso é que lhe é pedido que mantenha os olhos fechados, facilitando a concentração na qualidade do toque. Por outro lado, o escultor inicial vê que a “estátua” que havia forjado, quando nas mãos do próprio esculpido, adquire outras formas, mesmo que tendo por ponto de partida o seu toque, reconhecendo assim que o outro não é um mero objeto manipulável, mas alguém dotado de uma perspectiva própria que lhe resiste e transcende. Tocar o outro, portanto, não o assimila, já que este se mantém, quando é tocado, como outro. Contacta-se o corpo do outro sintonizando e sincronizando com ele, mais do que argumentando racionalmente na busca de um consenso. Segue-se que a ligação que se constitui entre os bailarinos é muito mais da ordem de uma responsabilidade direta: visto não haver quaisquer mediações jurídicas capazes de coordenar a atividade de mútua sintonização e de inter-afetividade, a dança remete para um responder por outrem enquanto outrem, singular e irredutível, e não a partir de um código preestabelecido que individualize e uniformize as partes. Os bailarinos são, portanto, responsáveis pelo toque no outro, mas a expressão consiste nesse toque enquanto sentido por si, processo através do qual se desdobra a sua subjetivação (também e indissociavelmente) moral como artistas.

Viajemos até ao CASP e adentremos no atelier de pintura com o desígnio de aferir o modo de imputabilidade dos pintores e a natureza do nexos de responsabilidade que os liga às suas obras. Começemos por recordar o episódio em que Bonifácio se confronta com um dilema quanto ao rumo a dar à sua criação, alegando ter “medo de mexer na tela”. De onde virá esse medo que o pintor afiança sentir se, com efeito, a intencionalidade pictórica se revela extremamente flexível e sinuosa, bem como os sentidos das obras vincadamente reversíveis e ambíguos? E, de resto, Bonifácio, como sabemos, é um exemplo gritante do carácter maleável e provisório não somente das decisões criativas

como dos significados extraídos da interpretação das suas telas, pelo que seria de esperar que, apesar da aporia experimentada, a ela não se associasse qualquer temor. Já percebemos que o medo advém do facto de, como diz Leopoldo, “mesmo que o quadro não fique bem, fica a ideia”, leia-se, do cariz expressivo da obra. Ideia, esta, atestada por a causa de o medo se prender, como elucida Bonifácio, ao risco de “perder a figura”. Noutras palavras, o pintor sente-se responsável pela figura, e caso mexa na tela e a figura se perca, somente a ele se poderá imputar. A figura plasmada na tela, pelo seu peso expressivo, é o bem moral a preservar, de onde se segue que a tela porta um valor moral que lhe é imanente. Na senda de evidenciar o teor cromático e qualitativo deste bem moral, deve lembrar-se que quando o pintor pretendeu expor as suas inquietações à monitora precisou de se socorrer de uma ginástica corporal, mais do que de justificações racionalmente elaboradas.

Desde já se começa a compreender que onexo de responsabilidade que une o pintor à sua obra não se prende com as leituras hermenêuticas de que é alvo, apontando para algo mais fundamental. A esse título, leia-se o seguinte excerto:

Bonifácio e a monitora veem coisas completamente diferentes na tela que ele pintou. Ele aceita bem esse facto e diz que cada pessoa verá uma coisa diferente, mas se se explicar bem o que se vê todos os outros verão o mesmo. (Diário de Campo, 14/out./2020).

Bonifácio não só incentiva leituras alheias da sua tela, não só as escuta, aceita e até acolhe – o que já fomos conferindo –, como também, sendo essa a novidade, considera que todas as interpretações, inclusive as dele mesmo, são válidas, desde que “bem explicadas”. Noutras palavras: todas as leituras são equivalentes entre si, sejam elas proferidas por quem for, em função de serem bem explicadas. E Bonifácio identifica e especifica o critério subjacente à qualificação de uma boa explicação: é boa a explicação cuja enunciação permita aos outros verem também na tela o que é dito. Ou seja, os critérios para a qualificação axiológica dos juízos proferidos, mais do que detidos pelo pintor, encontram a sua fundação na própria percepção da superfície da tela, esta que constitui o teste que a interpretação tem de superar. Se a interpretação – ou melhor, a boa interpretação – está ao alcance de todos; se, para mais, a boa explicação é aquela que restitui a tela na sua transparência; então de onde vem onexo de responsabilidade singular e intransmissível entre Bonifácio e a sua obra? A hipótese de que a resposta a esta questão residiria na produção de sentido parece afastada. E, com efeito, também em Leopoldo

háviamos percebido que a sua imputabilidade pela tela não passa pelos significados que por via das operações interpretativas dela se produzem: quando desafiado a inspirar-se na pandemia, não apenas não avança com nenhuma leitura sobre a tela, como aceita indiferentemente as interpretações que a monitora elabora para a enquadrar no exercício proposto. A sua imputabilidade pela tela não foi minimamente beliscada pela atitude da monitora. O mesmo parece suceder com Bonifácio, mesmo manifestando este um gosto irreprimível por explicar e ver explicadas as suas telas.

Ora, apesar do esforço e do gosto que Bonifácio investe na interpretação (sua e de outros) das obras; apesar ainda de entender que essas interpretações são equiparáveis; a verdade é que, como já fomos percebendo, as envolve num evidente secretismo: recordamo-nos de nos dizer que “ninguém sabe o que tem na cabeça”, ou que “quando explica, não diz tudo”. Noutro lugar (Resende & Carvalho, 2023) defendemos que o segredo do pintor reside no próprio gesto pictórico. Retomamos aqui, de forma sintética, a análise aí feita, para a qual remetemos para um estudo mais aprofundado do fenómeno identificado. Atente-se à seguinte situação:

Durante a sessão, Bonifácio vai-me falando acerca da tela que acabou de pintar. A certa altura, diz-me, esboçando uma expressão “matreira”, o seguinte: «não sei se está a compreender, porque há coisas que eu não lhe posso dizer...». Já no final da sessão, em conversa com Bonifácio, ele diz-me que afinal a tela em que esteve a trabalhar ainda não está terminada [afinal, porque ele já tinha dito que estava]. Pergunto-lhe que está a pensar ainda fazer e ele responde-me, com um sorriso estampado no rosto: «fica para surpresa». (Diário de Campo, CASP, 23/set./2020).

Parece-nos óbvio que o secretismo se insere numa espécie de jogo em volta da tela e em que Bonifácio nos pretende enlevar, atraindo primeiramente a nossa atenção, aguçando de seguida a nossa curiosidade e, finalmente, frustrando-a. Comprova-o o facto de se mostrar, pelo rosto e pela postura, mas também pelo tom insinuante com que nos fala, ardiloso e calculista. Mas o ponto que gostaríamos de deixar claro não é tanto o da tática situada posta em prática pelo pintor, mas sim o da possibilidade de ele o fazer. Ou seja, se julgamos ser evidente que a tela é taticamente manejada em torno de um segredo que só o pintor parece deter, aquilo que por ora nos interessa é o modo através do qual esse segredo pode prender, sem o que a tática de Bonifácio resultaria pífia. Concordamos com Derrida (2013) quando escreve que antes sequer de se poder guardar um segredo é preciso estar no segredo. Ora, o pintor diz-nos que “há coisas que não nos pode dizer”, pelo que há que compreender o que é isso que não nos pode ser dito, uma vez que é em

seu torno que o segredo se mantém de pé. A nossa tese é a de que *o que há a ser dito, sem que possa ser dito, é o próprio gesto pictórico*, não um qualquer conteúdo ou informação específico, *gesto esse cujo secretismo advém do nexo de responsabilidade único, exclusivo e insubstituível que alia o pintor à obra enquanto seu criador*.

Antes ainda de pôr em jogo o conhecimento e a ignorância de algum conteúdo informacional, o segredo define-se pela tensão revelação-ocultação que o anima e instaura uma economia moral que reparte o direito de dizer e o de ouvir (Bellman, 1984; Patočka, 1981). Neste caso, é curioso notar que *a tela funciona como uma membrana que segrega o que se mostra e o que se esconde*, ou, noutros termos, *exibe o segredo escondendo-o ao mesmo tempo que o esconde exibindo-o*. Assim sendo, o segredo está e não está na obra, uma vez que esta, a despeito dos longos discursos explicativos proferidos a seu respeito, mantém, seja como for, o segredo vivo. É no gesto do pintor que o segredo reside, esse gesto sem o qual os materiais não são agenciados para pintar, sem o qual, ainda, o sentido se vê impedido de proliferar (pois sem gesto, não havendo intencionalidade, a obra seria um acaso ou acidente), mas também sem o qual o pintor não seria moralmente imputável pela existência da obra. Só o artista é pela obra imputável, uma vez que o responsável pela sua existência é única e exclusivamente o seu gesto singular e intransmissível.

Não admira que Bonifácio se encontre numa posição de excecionalidade face à sua tela e a partir da qual consegue jogar com o secretismo para manter vivo o interesse dos outros que o rodeiam. A instauração desta assimetria nada deve aos conteúdos da tela, os quais, como vimos, são-lhe até por vezes revelados por outros e, até aí por si desconhecidos, inclusivamente adotados. A assimetria arrima-se, outrossim, no gesto que só Bonifácio pôde levar a cabo, distribuindo moralmente o direito, não tanto de dizer e escutar, mas o de se responsabilizar e não responsabilizar pela obra. O facto de o pintor doar algumas das suas obras e outras vezes dedicá-las a pessoas por quem nutre afeto constitui um ângulo profícuo para, em primeiro lugar, robustecer a ideia de que é o gesto expressivo que prende o segredo sob a forma de uma aliança de responsável exclusivo e insubstituível, e, em segundo lugar, cogitar o que é que é realmente oferecido nessa dádiva. O argumento aqui delineado procura mostrar que nesta oferta da obra está em causa *uma dádiva de si mesmo* justamente porque *é o gesto* de que o pintor é imputável – não o conteúdo expresso nem os materiais concretos de que a tela é feita – *que é oferecido*.

Veja-se este caso, a todos os títulos intrigante e pensamos que esclarecedor no que concerne ao segredo guardado pelo artista consistir no próprio gesto pictórico:

A Provedora da Santa Casa da Misericórdia vem, neste dia, fazer uma visita ao recinto do Pisão. Bonifácio, informado disso mesmo, revela à monitora a intenção de pintar e dedicar uma tela à Provedora. A monitora pergunta-lhe, então, como se vai chamar a tela, ao que ele responde que não sabe, pois também não sabe o que “vai sair dali” [referindo-se ao processo de pintura]. (Diário de Campo, 9/set./2020).

Repare-se no seguinte: quando Bonifácio revela a intenção de pintar uma tela propositadamente para doar à Provedora, ele não sabe ainda o que vai pintar, e muito menos o título. Mais: parece mesmo não fazer ideia nenhuma, uma vez que “não sabe o que vai sair dali”. Em todo o caso, o que é curioso é que o pintor consegue adiantar antecipadamente o seu propósito de oferecer à Provedora a tela ainda por pintar. Noutras palavras, ele vai dedicar a tela sem saber ainda o que é que vai dedicar. Acontece que sabe o que vai dedicar mesmo não sabendo a imagem que vai pintar, uma vez que é o próprio gesto pictórico, esse gesto que, mais do que uma prenda, constitui uma homenagem sem esperar nada em troca, de onde se segue o seu carácter de dádiva (Mauss, 2012). Poder-se-á dizer que também noutras esferas da vida social é perfeitamente possível ter a intenção de oferecer sem ainda saber o que se vai oferecer. Decerto que sim. Mas a questão aqui levantada é outra, já que, dado o cunho expressivo da obra, aí diferindo drasticamente da oferta de um qualquer objeto comprado, o que Bonifácio prevê dar é a sua singularidade única. Como se, ao oferecer uma qualquer prenda, o gesto de dar fosse, até certo ponto, subtraído com a prenda oferecida ao outro. Mas a diferença fundamental que aqui se acrescenta é que o gesto pictórico – em contraste com uma prenda vulgar – reside no próprio objeto dado – a tela –, o qual tem de ser ainda realizado pelo pintor e, note-se, de modo altamente personalizado. O gesto pictórico vai de si no ato de dar e invalida, logo à partida, qualquer possibilidade de recompensação, uma vez que independe da determinação de um certo conteúdo, ou, o mesmo é dizer, é incomensurável. Por conseguinte, a homenagem pretendida por Bonifácio é alheia a qualquer significação concreta da tela, senão a própria impossibilidade de a significar inteiramente: noutras palavras, a significação primacial é o próprio ato de dar o gesto que traz à existência a tela dada. O pintor, afinal de contas, oferece o seu segredo, i. e., o gesto singular que está na origem da obra e que nem por ele pode ser dito, só doado numa dádiva de si.

A imputabilidade pela qual Bonifácio se faz responsável pela sua obra, vemo-lo agora com clareza, não se dirige a este ou aquele conteúdo secreto, esta ou aquela significação ou interpretação da tela, senão ao próprio gesto que traz à existência um evento único e irrepetível. Ou seja, o segredo releva da aliança singular e exclusiva com

a tela, onde Bonifácio assume um lugar insubstituível, rompendo com a simetria e a reciprocidade entre as partes pressuposta pela economia de troca e adentrando numa economia do dom, no seio da qual a dádiva é o próprio ato de Bonifácio se dar, razão pela qual, mais do que uma prenda, o que é dado é o testemunho incarnado do seu gesto pictórico. Por conseguinte, devemos retirar a ilação de que *o nexo de responsabilidade insubstituível que liga o pintor à obra nem pelo próprio pode ser dito, consistindo no próprio ato de pintar do qual a tela é testemunha*. Assim, a moral imanente à criação e o respetivo laço de responsabilidade instaurado no engajamento criativo – esse segundo o qual os artistas se subjetivam moralmente enquanto artistas – é avessa à equivalência e à mensuração, interrompendo a paridade e a justiça. Ela abre, ao invés, para o domínio da *graça*.

Tal como vimos acontecer com os bailarinos, cuja responsabilidade advém de tocarem o outro por meio do movimento, também aqui constatamos que os pintores se responsabilizam pelo toque no outro, desta feita por via das telas. No caso analisado, tal é explícito, uma vez que Bonifácio literalmente dá a tela à Provedora, mas o raciocínio pode ser alargado a qualquer uma das telas que se dedica a pintar. Num e noutra caso os artistas dão-se a si próprios, razão de a responsabilidade que assumem ser estreita ao ponto de insubstituível. E recordamo-nos de um dos bailarinos, tendo visto o seu pedido de saída em regime de precária indeferido no dia em que ia ocorrer uma mostra informal ao pessoal da prisão, ter dito: “não lhes quero dar nada”. E muito menos, acrescentamos nós, dar-se a si mesmo. A subjetivação corre ao longo desta imputabilidade artística, uma vez que a natureza singular da responsabilidade segrega, por via da expressão, o que o artista mostra e não mostra ao mostrar, a saber, o gesto que esteve na origem da obra mostrada e que, todavia, nela subiste e reverbera, se bem que apenas enquanto rasto. E é por este rasto, justamente, que os artistas se responsabilizam, já que é por ele que tocam o outro. Destarte, essa segregação, que é específica da expressividade do engajamento criativo, abre os artistas para uma relação moral consigo mesmo, recortando um espaço de interioridade subjetiva e, simultaneamente, articulando os níveis experienciais da intimidade e da publicidade, uma vez que a intimidade, para que efetivamente o seja, carece de um vetor de saída, precisamente ao longo do qual a subjetividade é experienciada.

Os artistas habitam nas suas obras na medida em que se põem nela por via da autenticidade expressiva. E é esse o risco da atividade artística para o qual Catarina não se cansa de alertar. Estamos longe, pois, da ligeireza para que tende o engajamento

exploratório, marcado pelo jogo, pelo lúdico e pela curiosidade. Não deixa a atividade exploratória, porém, de constituir uma fase crucial do engajamento criativo. Noutra sede (Resende & Carvalho, 2022b), aliás, incidimos sobre o fenómeno do humor e a manifestação do riso durante as sessões de dança, o que nos mostra que há lugar na criação artística para a brincadeira e, mais fundamentalmente, para os artistas se relativizarem e até de si mesmo fazerem chacota.

Numa das pausas entre exercício, um dos reclusos vem ter comigo e puxa-me para fazer a sessão com eles. Pergunta-me ainda o que estou a escrever. Digo-lhe por alto. Ele responde: “Estás a escrever o que estes maluquinhos estão a fazer, não é?”. (Diário de Campo, EPL, 20/dez./2021).

O bailarino em questão é Nuno, mostrando-se neste episódio capaz de se aligeirar enquanto artista e a sua própria atividade, classificando-se (a si e aos companheiros) como “maluquinho”. Isto evidencia que no engajamento criativo também se atravessa o espaço lúdico, o qual, como escreveram Auray e Vétel (2013), apresenta uma “estrutura lamina” onde os indivíduos adotam uma atitude de “semi-crença” e onde as consequências da ação valem sob a fórmula do “como se”, ambiente fértil para a experimentação tateante por que passa a criação artística. As potencialidades do engajamento exploratório para a atividade dos artistas já foram sobejamente abordadas. Acontece, contudo, que no engajamento criativo a exploração não se fecha em si mesma, simplesmente atendo-se ao prosseguimento do jogo ou almejando a simples satisfação da curiosidade, sendo antes desdobrada num regime expressivo que confere seriedade e gravidade à criação artística e cujo nexó moral de responsabilidade é de natureza diferente, não contemplando, longe disso, a distância face a si proporcionada pelo espaço lúdico e no âmbito do qual é possível rir de si próprio.

O exploratório é prolongado no expressivo, sendo este o bem moral perseguido no engajamento criativo. É por isso, justamente, que se decerto vemos os artistas rirem de si e dos acontecimentos vários irrompidos no curso da sua ação criativa, também os vemos ter medo ou ficarem magoados com a crítica à sua obra. É que aqui a descoberta não tem por finalidade a própria descoberta, mas a sua expressão, o que, em primeiro lugar, retroage na própria exploração desenvolvida pelos artistas, tornando-a tanto mais válida quanto maior a ressonância afetiva sentida, e, em segundo lugar, os compromete íntima e pessoalmente na ação. Se assim não fosse, o potencial transformador que temos verificado acompanhar o engajamento criativo seria, se não diminuído, de outra natureza,

subjetivando sob a figura de explorador curioso, mas não de artista. A ameaça inerente ao peso excessivo do engajamento exploratório para o curso da criação artística é, então, o da *esterilização*, ocorrente quando a atividade dos artistas, nestes não ressoando interna e intimamente, não os logra vincular-se na sua singularidade e personalidade no curso da ação, dando lugar a obras lúdicas, mas não de arte.

Finalmente, deixamos um apontamento quanto ao regime em presença à luz do engajamento criativo. No que toca à atividade da dança, o engajamento presencial apresenta-se, a nosso ver, consideravelmente heurístico, havendo mais semelhanças do que diferenças. Já no caso da pintura, julgamos que a permeabilização e o contágio emocional de corpo para corpo não dão conta da ação dos pintores satisfatoriamente. Há da sua parte, é certo, uma intensificação da presença, mas ela segue vias divergentes. E até face à dança, tendo em conta quanto afirmámos acerca do toque à distância, o engajamento em presença nos parece limitado para iluminar a ação dos artistas em todo o seu alcance. O ponto-chave reside no significado da noção de presença: se no engajamento que lhe acolhe o epíteto ela é vincadamente ancorada ao aqui-e-agora, condição para que os corpos se abram emocionalmente e contagem energeticamente, já no engajamento criativo a presença tem uma outra aceção que a expande, uma vez que o carácter expressivo da obra lança os artistas para o futuro na procura de se exporem na sua singularidade, mesmo que, note-se, nessa projeção se mantenha a intensidade presencial bem sublinhada naquele regime. O que vai ao encontro da ideia de que a obra de arte autentica a presença do artista, abrindo para uma sua presença espectral, porém não menos intensa. No nosso entendimento, é este o passo em falta no regime em presença quando, sem embargo os seus contributos admiráveis, se lhe pede que lance luz sobre a criação artística.

4.5.4 Fazer-se reconhecer como artista, mas não só...

4.5.4.1 Modos de reconhecimento: da singularidade à humanidade comum

Nas secções anteriores apurámos que a expressão da singularidade dos artistas como autorrealização da vontade na autenticidade é o bem moral fitado no engajamento criativo artístico. Assim sendo, neste vigora um modo de imputabilidade segundo o qual os artistas são os responsáveis exclusivos e insubstituíveis pelo curso da sua ação criativa e pelas obras que daí resultam. Por conseguinte, os formatos de valoração, avaliação e qualificação – seja das obras de arte, seja dos múltiplos passos dados na direção da sua

consumação, seja ainda dos próprios artistas – definem-se pela personalização e singularização dos critérios que põem em prática. As operações judicativas produtoras de valor e postas em prática pelos artistas e pelos que os rodeiam em torno das suas criações constituem um *ato moral e político estribado nas ressonâncias afetivas da obra* – em curso ou concluída –, a propósito de o que indagámos a carga axiológica e moral imanente ao gesto pictórico e ao movimento dançado. Portando estes um valor moral imanente, vimos ainda que *a responsabilidade dos artistas pela sua criação não é aut centrada, abrindo-se para a responsabilidade pelo outro que é tocado pela obra de que são exclusivamente imputáveis*. Uma e outra responsabilidade não são distintas, unindo-se sob a égide da *expressividade*, pois o artista é responsável pelo toque no outro realizado em si mesmo, e, ao mesmo tempo, por si na medida em que toca o outro. Justamente por isso é que na obra o artista se dá a *si mesmo* em dádiva.

Ora, a ser assim, a dimensão moral do engajamento criativo não se esgota no valor imanente à ação criativa e às obras, abrindo-se igualmente para o *reconhecimento intersubjetivo*. A subjetivação dos artistas enquanto artistas carece do *reconhecimento do outro*, ato político e moral que é, apesar de tudo e como argumentamos, inseparável da moralidade imanente à criação. Os formatos de valoração e qualificação do engajamento criativo põem em curso modos de reconhecimento dos artistas que são peculiares, os quais nesta secção nos propomos descrever e compreender. Como sabemos, os contornos e os atributos das mutualidades estabelecidas variam consoante o regime de engajamento em causa, pelo que a sua especificação no que toca ao engajamento criativo é um passo decisivo para cogitar as modalidades de subjetivação dos artistas. E é no quadro dessas mutualidades que ligam uns e outros – de entre os quais os artistas – que o reconhecimento se dá. *A subjetivação desenrola-se, então, numa temporalidade da promessa*, i. e., *na dependência, não apenas do meio ambiente, mas da confirmação, sempre diferida no tempo, vinda da alteridade*. O reconhecimento, portanto, vem do futuro aberto pelo clamor por um outro capaz de consideração. Quer isto dizer que a relação prática mantida consigo mesmo pelos artistas, longe de consubstanciar uma identidade una e imutável assente nas capacidades por si adquiridas, carece de uma validação externa que as reconheça. Note-se, em todo o caso, que os artistas não se colocam numa posição passiva de espera relativamente a essa confirmação; ao invés, eles participam ativamente nessas mutualidades recíprocas, pelo que, como corolário, os artistas *fazem o seu público*, na aceção pragmática do termo (Dewey, 1958), i. e., *eles são reconhecidos na exata medida em que se dão ao reconhecimento por via da arte que criam*. O público, assim sendo,

mais do que um grupo constituído previamente à criação e pronto a receber as obras, é, outrossim, *endógeno* ao engajamento criativo dos artistas. Pois *se a atividade artística visa a consumação da obra, então segue-se que o público nela já está presente*, mesmo que virtual e potencialmente.

Clarifiquemos o excurso aqui adotado. Inicialmente, procuramos elucidar por que vias e através de que modos os artistas são valorados, qualificados e reconhecidos na singularidade irrepetível que está na base da expressividade das suas criações, na senda de o que argumentamos em favor de uma quarta esfera de reconhecimento – específica ao engajamento criativo – para além das três cunhadas por Honneth (1996), da mesma maneira que pretendemos mostrar que os três modos de imputabilidade conceptualizados por Genard (1999) não se revelam plenamente satisfatórios para conferir inteligibilidade aonexo de responsabilidade experienciado pelos artistas. De seguida, trazemos à colação casos empíricos em que os artistas se manifestam capazes de ser reconhecidos num nível de generalidade mais elevado, estabelecendo equivalências e comparações entre si e engrandecendo-se junto dos outros. Neste passo, não deixamos de frisar a tensão entre a singularidade e a generalidade que define estas vias de abertura ao público, defendendo, na linha de Heinich (1996), que mais do que uma ascensão em generalidade – tal como acontece no regime de justificação – estamos perante uma “ascensão em singularidade”: esta, por contraste com aquela, define-se por os artistas participarem no comum na qualidade de artistas, i. e., enquanto *seres singulares*. Finalmente, sublinhamos que os artistas, além de reconhecidos na sua excecionalidade e singularidade; além de, ascendendo um degrau no nível de publicidade, reconhecidos enquanto *artistas*; almejam também, subindo mais um degrau, o reconhecimento da sua *humanidade comum*, a qual nem sempre se verifica em razão do regime de institucionalização em que se encontram.

Principiemos pelo reconhecimento por intermédio do qual os artistas são valorados na sua singularidade única e irreplicável, justamente aquela que está na base do valor expressivo da sua criação. Vejamos algumas ocasiões em que a busca ativa pelo reconhecimento se faz explícita:

Bonifácio procura-me no pátio e pergunta-me, por sua iniciativa própria, se eu já vi a nova tela em que ele se encontra a trabalhar. Fica a falar sobre a mesma e diz-me para eu passar à tarde na sessão de pintura para ele me mostrar melhor o que está a fazer. (Diário de Campo, CASP, 30/set./2020).

Este é apenas um de vastíssimos exemplos congéneres que poderiam ser apresentados. Bonifácio, já o sabemos, tem especial apreço por dar a ver a sua arte e, mais, explicá-la detalhadamente. Na secção anterior já o havíamos visto a interromper o seu trabalho por nos escutar a conversar com a monitora sobre uma tela sua, encarregando-se ele próprio de no-la apresentar. Desta vez, o pintor cruza-se connosco no pátio, mas o encontro não foi fortuito, pois logo nos informa andar à nossa procura. E o motivo rapidamente é esclarecido, uma vez que o pintor, por um lado, vai direto ao assunto, por outro, abandona-nos sem versar qualquer outro tema. “Já viu a tela que estou a fazer?”, inquire-nos diretamente. E prossegue falando da mesma por uns minutos. Por fim, abandonou-nos, alegando ter coisas para fazer, não sem, contudo, nos endereçar um convite, a saber, o de comparecermos no atelier à tarde para que ele nos possa “mostrar melhor o que está a fazer”. Bonifácio busca ser reconhecido em dois momentos e por vias distintas: num primeiro, mediante o uso da linguagem verbal, com recurso à qual nos inteirou da sua pintura, num segundo, não satisfeito com a simples explicação, lançando-se no futuro por via do incentivo a visitá-lo durante a sessão, local onde poderíamos atestar tudo quanto até ali nos houvera dito.

E desde já se vai notando que o reconhecimento almejado pelo pintor se ancora na obra específica e singular que está a realizar, fazendo-o depender da nossa observação em primeira mão da mesma. Ele não busca simplesmente ser reconhecido enquanto membro de uma humanidade comum, sequer como mais um artista entre outros, mas antes como o pintor daquela sua obra particular, para o que se faz necessário que, para além de lhe acedermos por meio das suas palavras, a vejamos diretamente, uma vez que ela, como já sabemos, é irredutível ao discurso. O nexó de responsabilidade que o une à tela que se encontra a trabalhar só se dá ao reconhecimento vendo-a, pois somente aí se pode testemunhar a imputabilidade do gesto pictórico. O carácter personalizado do reconhecimento logrado é patente quando, numa outra sessão, Bonifácio pede à monitora um cavalete “para mostrar a sua arte aqui ao José [nós próprios]”⁵⁷⁶. Nas suas exatas palavras, “a *minha* arte”: novamente, não lhe basta ser reconhecido enquanto pintor, o que rapidamente inferiríamos do facto de participar no atelier. De resto, que Bonifácio pinta é facto por nós reconhecido, já que a nossa presença nas sessões já durava há alguns meses. Mais importante, o pintor sabia que nós sabíamos que ele é pintor, de onde facilmente se deduz que não é esse o reconhecimento que persegue. Ao invés, ele deseja

⁵⁷⁶ Diário de Campo, CASP, 23/set./2020.

ser reconhecido na e pela excecionalidade das *suas* obras, e não quaisquer outras, sequer pelas suas no abstrato. Logo, para que se dê o modo de reconhecimento que analisamos – aquele inerente e próprio ao engajamento criativo – há que ser tocado pelo gesto pictórico que só pela observação da tela é testemunhável.

Outro indício claro da forte personalização do reconhecimento artístico, designemos-lhe assim, é o facto de ser frequente os pintores serem fotografados pela monitora junto da tela que na ocasião foi terminada. Repare-se, a fotografia capta o pintor e a *sua* obra. Numa certa sessão, a monitora equivocou-se. Entre tantas tarefas que abraçava, teve de adiar por uns minutos a fotografia a Leopoldo, e quando regressou para o fazer, entregou ao pintor a tela de um seu colega. Ora, a recusa foi terminante: “isso não é meu!”⁵⁷⁷. O erro foi em breve reparado e Leopoldo, como os restantes pintores, desfrutou alegremente do momento. Numa outra situação similar a esta, a monitora propôs a Bonifácio que na sua fotografia com a sua tela constasse um outro pintor. Pelo que pudemos apurar, a monitora procurava com este gesto animar esse tal outro pintor que se encontrava cabisbaixo. A rejeição da proposta não se fez tardar, e perentoriamente.

Também Leopoldo clama por ser reconhecido:

A diretora das atividades culturais está de passagem pelo atelier. Pergunta a Leopoldo se está tudo bem enquanto ele pinta. Ele interrompe o trabalho, sorridente, voltando-se para a diretora respondendo que sim. No seguimento diz, apontando para trás, onde a tela terminada na sessão anterior está encostada, que aquela também é dele. Mais tarde, enquanto pinta, vai parando para me perguntar se está a ficar «fixe». Respondo-lhe sempre que sim, incentivando-o, ao que ele agradece satisfeito. Já no fim, diz-me que quem olha para a tela pensa que é fácil, mas que para ele não é nada fácil, que lhe custa. Pergunta-me ainda: «se olhares para o quadro vês que é trabalhoso, não vês?», e à monitora diz: «entreguei o meu máximo, doutora. Dá muito trabalho». (Diário de Campo, CASP, 12/jun./2020).

O pintor interrompe o seu trabalho quando interpelado pela Diretora, mas não simplesmente para cumprir o seu dever cívico de a saudar, fazendo gala de lhe indicar uma tela sua que se encontrava pousada a uns metros de distância. Aquela que tinha montada no cavalete à sua frente não daria margem para dúvidas no que respeita à sua autoria, mas Leopoldo fez questão de apontar para uma outra sua já terminada e que, possivelmente, a Diretora não saberia ser sua. O pintor procura ativamente a aprovação, não apenas da Diretora, como também da nossa: “está a ficar fixe?”, é uma pergunta recorrente quando se apercebe que estamos nas suas redondezas. Ele pretende, como

⁵⁷⁷ Diário de Campo, CASP, 16/jun./2020.

Bonifácio, ser reconhecido especificamente por aquela tela. Acresce ainda que, não satisfeito, Leopoldo intenta engrandecer a sua criação aos nossos olhos, não pudésemos nós achar que a sua pintura é fácil: “se olhares para o quadro vês que é trabalhoso, não vês?”. A dificuldade valoriza o trabalho na medida em que engrandece o criador. E podemos identificar a nossa concordância e congratulação como sendo a ocasião em que o reconhecimento é colocado à prova. Neste caso, amplamente superada.

A vontade de ser reconhecido na singularidade é manifesta:

A monitora aproxima-se de Bonifácio e diz-lhe que trouxe uns livros de pintores famosos com gravuras das suas telas. Bonifácio não se interessa minimamente. A monitora, então, força: “não quer ver?”. Ele replica: “posso ver, mas não me inspiro em artistas”. (Diário de Campo, CASP, 15/set./2021).

Nesta sessão, a monitora propõe a Bonifácio que dê uma vista de olhos numa coleção de livros de pintura onde constam inúmeras gravuras que reproduzem obras de pintores renomados. Perante o notório desinteresse do pintor, insiste; mas Bonifácio, mesmo instado através de uma pergunta direta, revela total indiferença: “posso ver, mas não me inspiro em artistas”. A sua resposta preza a cordialidade, uma vez que a monitora se mostrou prestável ao trazer os seus livros pessoais para a sua atividade profissional. Julgamos ser essa a razão para Bonifácio não ripostar com um rotundo “não”. Mas a civilidade adotada não escamoteia o seu desinteresse, e a justificação mobilizada – a de “não se inspirar em artistas” – é sugestiva: o pintor “pode ver” o livro, mas tal consulta de nada lhe servirá, uma vez que a sua obra é original e singular. Ao dizê-lo, o pintor não deixa margem para equívocos: pretende, mais uma vez, ser reconhecido pela excecionalidade da obra que é a sua, a qual, note-se, não apenas invalida qualquer equivalência com outros pintores, como também sequer inspirar-se neles, por mais notáveis e admiráveis que sejam. A sua pintura decorre da sua “inspiração” e esta, bem-entendido, não é partilhável.

Não deve surpreender, neste sentido, que os pintores sintam uma certa aversão à venda das suas obras. Em rigor, o posicionamento dos artistas nesta matéria revelou-se ambígua ao longo do tempo, o que não impede que consideremos com seriedade os momentos em que nos foi manifestado um evidente desconforto relativamente à possibilidade de se afastarem de certas telas fruto da sua venda. Leia-se o trecho seguinte protagonizado por um outro pintor, António, e que acima já referimos brevemente:

À tarde fui tomar café com António ao bar da instituição. Aí, ele compara a sua pintura com a da namorada [que também começou a pintar nos últimos meses]: a dela é “estilo naïve”, a sua é “abstracionista”. Diz ainda que a sua pintura é “pintura de loucos”. Mas também que já vendeu três telas, ao que lhe devolvo: “então o negócio corre-lhe bem!”. António diz que não, que o que pretende fazer, mais do que vender, é uma exposição. Pergunto-lhe se quando se senta para pintar vai com alguma ideia, ao que me responde que não, que, pelo contrário, “depois vai vendo”. (Diário de Campo, CASP, 23/abr./2021).

Em conversa conosco no bar do CASP, o pintor não deixa de mencionar o sucesso comercial que as suas obras têm tido – “já vendi três telas” –, porém, quando aproveitamos a deixa para o enaltecer na sua qualidade de pintor, António desdenha: “o que quero mesmo fazer é uma exposição”. O critério comercial é ostensivamente secundarizado, mas além disso podemos ver um outro ocupar a dianteira nas prioridades artísticas do pintor, a saber, o de *exposição*. Evidentemente que a exposição poderá conduzir algum visitante a comprar uma sua obra, mas o mais importante é o simples facto de expor. A exposição, mais do que se destinar à venda, vale por si mesma, uma vez que, reiteramos, é quando alguém vê as suas obras que António toca o outro, só assim sendo reconhecido na sua singularidade. Se desse toque advier o sucesso comercial, tanto melhor. O próprio Bonifácio chegou a confidenciar-nos que algumas das suas telas “não estão à venda”⁵⁷⁸, alegando a importância de o que sentiu quando as pintou. E a certo dia, quando lhe dissemos estar interessados em comprar uma tela sua, interessadamente nos respondeu que a nós não nos vendia, dava. Ou seja, para Bonifácio *a sua obra mais depressa se compatibiliza com a economia do dom do que com a da troca*, como de resto, já havíamos assinalado. A conversão monetária das suas telas não é um procedimento que, no seu entender, faça jus ao seu real valor, cuja *incomensurabilidade* corresponde à excecionalidade e originalidade irrepetíveis do gesto que esteve na sua origem.

A natureza estritamente personalizada do modo de reconhecimento posto em prática no engajamento criativo levanta uma questão interessante ao modelo das esferas de reconhecimento de Honneth (1996), o qual foi apresentado no segundo capítulo. Ora, o reconhecimento para cuja obtenção vemos os pintores lutar está distante da estima e do respeito: como estimável, relembramos, o outro é reconhecido enquanto membro da mesma comunidade e com o qual se estabelece uma mutualidade solidária, por sua vez, reconhecer o outro como respeitável é posicioná-lo como personalidade jurídica dotada de vontade autónoma, dando lugar a uma mutualidade estribada na consideração cognitiva. Nem uma nem outra, portanto, dão conta da *personalização do reconhecimento*

⁵⁷⁸ Diário de Campo, CASP, 4/ago./2020.

artístico. Sucede que nem mesmo a esfera de reconhecimento mais basilar, segundo a qual o outro é visto enquanto ser confiável, pessoa singular com a qual se estabelece uma mutualidade afetiva e emocional sob a forma de solicitude pessoal, se mostra capaz de aceder à especificidade do reconhecimento artístico. De resto, o mesmo raciocínio foi aplicado aos três modos de imputabilidade cunhados por Genard (1999), momento em que aferimos que a responsabilidade artística excedia a imputabilidade enquanto membro de uma comunidade, enquanto sujeito de direito, e enquanto outro próximo, já que a obra, portando a singularidade autêntica do artista, não comunica pelos canais da familiaridade e da afinidade, mas antes pelos do toque expressivo, tampouco visa o outro próximo, mas o público em geral. Ou seja, à acentuada personalização da ação criativa não corresponde a solicitude pessoal face a um ente querido. No caso do reconhecimento, a lógica é idêntica: o artista, sem prejuízo de ser reconhecido na sua individualidade, não o é enquanto próximo confiável e, por conseguinte, merecedor de cuidado pessoal. O caráter expressivo da arte abre a singularidade para o reconhecimento de uma outra maneira: à proximidade e intensidade afetiva, faz crescer um ato de *dádiva de si* que não se esgota naqueles. A consideração pessoal é insuficiente para que o artista seja reconhecido pela sua criação. É justamente isso que Heinich (1996) percebe quando traz à liça a *admiração* sentida face aos artistas, a qual, nas suas palavras, “é amor acrescido de reconhecimento”. Este modo de reconhecimento é, com efeito, o único capaz de estar à altura da dádiva dos artistas. É por isso que as obras de arte, para além de objetos de fruição estética e de signos a interpretar, são também pessoas morais cujo reconhecimento apela à admiração.

E quando esse reconhecimento falha? Sabemos que *a cada esfera de reconhecimento corresponde uma ferida na subjetividade*. Recuperemos um caso já citado, mas que optámos deliberadamente por deixar de parte algumas informações, guardando-as para agora pelo que aportam para o tema que nos ocupa.

Momentos depois, um dos artistas profissionais, provavelmente mandatado por uma funcionária, aproxima-se de Bonifácio, que se mantinha na retaguarda: mostra-lhe o desenho na folha e pergunta-lhe se pode ir preencher um espaço da parede com azul. Perante a simplicidade da tarefa, Bonifácio faz uma série de perguntas acerca do desenho, questionando-o e criticando-o. O artista, evidentemente, encaixa com benevolência as observações de Bonifácio, enlevando-o na conversação. O objetivo é então cumprido: Bonifácio encaminha-se para a parede para participar. Pinta lado-a-lado com outro residente, não se eximindo de, na proximidade dos artistas profissionais, que ali se encontram a supervisionar e a ajudar, constantemente aconselhar o seu par: “deves fazer assim”, “não faças isso”, “assim não está bem”, “olha como eu estou a fazer”. O seu colega escuta-o atentamente e respeita as suas indicações. (...). Entretanto [já terminada a pintura], vendo passar uma funcionária, pede-lhe que abra a porta do atelier para me mostrar algumas das

suas telas. O pedido foi anuído e durante quase uma hora Bonifácio dedicou-se a explicar-me as suas telas. (...). (Diário de Campo, CASP, 29/mai./2020).

O leitor estará lembrado do contexto em que ocorreu esta cena, escusando-nos, por isso, a retomá-lo. Bonifácio sente-se despeitado com o facto de os artistas profissionais que visitam o CASP lhe reservarem um papel secundário e menor na realização da pintura coletiva da parede, função que entende ser uma afronta aos seus pergaminhos como pintor. Com efeito, nenhuma margem criativa é deixada aos pintores do atelier, sobrando-lhes a tarefa de preencher zonas da parede já delimitadas. Ora, nos termos em que a atividade se desenrola, Bonifácio recusa participar, optando por se confundir na massa de gente que acorreu para assistir ao evento. Não sendo reconhecido na sua qualidade de pintor original e singular, prefere não pintar, pois entende que não é apenas mais um pintor, e muito menos tão-só um participante de uma atividade dinamizada numa instituição de apoio psiquiátrico. Alvo da insistência tanto da monitora como dos artistas profissionais, acaba por ceder, mas não sem deixar manifesto o seu desagrado. E o ponto interessante é precisamente o modo como o pintor o manifesta, uma vez que nos permite identificar o seu esforço para resgatar o reconhecimento a que não foi votado, ou, se quisermos, para *cicatriz*ar a ferida em si deixada. Em primeiro lugar, perante as instruções que os artistas profissionais lhe fornecem para o cumprimento da sua tarefa, Bonifácio interroga-os longamente num tom sarcástico, fazendo-se (ou pretendo fazer-se) reconhecer como um seu par – também ele artista – e que por isso é capaz de questionar e avaliar, não apenas as indicações transmitidas, como a qualidade do desenho trazido pelos artistas. Avaliação por sinal negativa. Noutras palavras, se ele vai participar, é “por favor”, não fossem os artistas convidados pensar que tão singela tarefa lhe interessaria. Em segundo lugar, quando finalmente acede e se encaminha para junto da parede, adota uma conduta curiosa: abeira-se de um seu colega do atelier, cujos méritos artísticos são reconhecidamente menores, e, mais do que dedicar-se a pintar, vai dando indicações ao seu par – “deves fazer assim”, “não faças isso”, “assim não está bem”, “olha como eu estou a fazer” –, o qual previsivelmente acata as sugestões. Com este modo de proceder, note-se que Bonifácio, não apenas mostra aos artistas profissionais que também ele é capaz de instruir os outros, como consegue, além disso, participar na atividade não participando verdadeiramente. Até porque, não tendo sido ele o criador daquela obra, dela não pretende ser imputado nem por ela ser reconhecido. E mal termina a sessão, não é por acaso que o pintor se propõe a mostrar-nos as suas telas, essas sim, as dele, restaurando então a *dignidade artística* que momentaneamente sentiu ser-lhe

negada. Noutras palavras, o pintor encontra em nós um confidente para operar um ato de denúncia da falta de reconhecimento a que foi votado e proveniente de um desconforto que não se sentiu à-vontade de demonstrar publicamente: o convite que nos endereça para revisitarmos as suas telas representa um modo de dizer em surdina que não se confunde com o grupo de participantes do atelier e, conseqüentemente, que não lhes é equivalente. Ora, esse convite instaura uma *medida aferidora da sua qualidade e mérito artísticos* que contrasta com a medida generalizadora posta em prática pelos artistas profissionais no desafio que lhe lançaram.

O que neste episódio está em causa é a negação do reconhecimento de Bonifácio enquanto artista singular. Por um lado, a natureza da atividade que lhe foi sugerida não permitia tal reconhecimento, por outro, e mais importante, as tarefas que lhe foram destinadas pressupunham, aos seus olhos, uma diminuição da sua pessoa, até porque, sendo semelhantes para todos os participantes, o equivaleria aos demais. E isso, para o pintor, constituiu uma afronta. Mas este caso, dando conta do modo através do qual o pintor procurou restaurar a dignidade artística momentaneamente perdida, abre-nos ainda para outra forma de os artistas se fazerem reconhecer, modo esse que, relativamente ao anterior, ascende um degrau no nível de publicidade. Referimo-nos ao *reconhecimento dos artistas, já não como responsáveis exclusivos e insubstituíveis pela sua obra, mas como um artista* (entre outros). Noutros termos, o reconhecimento já não se ancora na obra específica, mas nele continuam a prevalecer os atributos artísticos, os quais são dirigidos a alguém reconhecidamente pertencente à categoria de artista. No fundo, é o que vemos Bonifácio fazer, lançando mão de todas as diligências possíveis para se fazer reconhecer como pelo menos tão artista quanto os artistas convidados: desta maneira, pese embora o reconhecimento não se baseie efetivamente na *singularidade da sua obra*, a *excecionalidade do pintor* não deixaria de ser arrastada, numa forma mais abstrata, pelo facto de ser reconhecido como artista.

Neste caso concreto, essa ascensão é desencadeada por força da negação daqueloutro modo de reconhecimento mais singular, mas não tem necessariamente de ser assim. Pelo contrário, este deslizamento no seio do engajamento criativo de um modo de reconhecimento para o outro é até bastante comum em razão da tensão que no seu âmago reside entre, por um lado, a *preservação da singularidade*, e, por outro, a *generalização necessária à equiparação e avaliação do mérito artístico* (Heinich, 2017). Com efeito, e dependendo dos públicos e audiências, não é estritamente necessário admirar uma obra para que se reconheça o seu autor como artista, ao que acresce ainda o facto de os critérios

de admiração e apreciação das obras serem plurais e variarem. Ademais, inversamente, é perfeitamente possível admirar uma obra cujo autor não é oficialmente consagrado como artista. Como defende Menger (2022), essa tensão decorre da necessidade de avaliar e julgar os resultados de uma ação que dá voz à interioridade e à originalidade, pelo que, face à expressão artística, não existe uma escala de medida inequívoca, tampouco um conjunto estável de critérios. As comparações – e respetivas classificações das obras e dos artistas – não se referenciam a princípios de avaliação absolutos, sequer robustos, sendo antes relativizados em função das obras concretas sobre as quais incidem. Trata-se, invocando as palavras sintéticas de Heinich (1996), de um “duplo movimento de particularização e generalização” que atravessa a qualificação axiológica e moral no engajamento criativo artístico. O que nos leva a colocar a seguinte questão: *como fazer equivaler, escalonar e hierarquizar, numa palavra, avaliar, onde o que é valorado é o novo, o original e o singular?*

São, aliás, os próprios artistas os primeiros a compararem-se entre si. Lembramos de Bonifácio se colocar numa posição artística hierarquicamente superior a um seu par por, nas suas palavras, a pintura deste ser uma questão de “minúcia e precisão”, sentenciando que a sua própria criação “não tem nada a ver”. Ora, esta operação axiológica pressupõe o estabelecimento prévio de uma equivalência, a qual inevitavelmente se atém a critérios minimamente gerais. De igual modo, constatámos António ser capaz de se identificar e classificar enquanto pintor em função do seu estilo – o “abstracionismo” –, contrapondo-o ao da sua namorada – “pintura naïve”. E as comparações, e subsequentes avaliações, efetuadas são, por vezes, explicitamente axiológicas:

António diz-me ainda que há no Pisão outra pessoa que pinta muito bem, é o “melhor pintor do Pisão” [refere-se a Bonifácio]. Falo um pouco da sua pintura, que a considero densa, concentrada, que salta aos olhos. António, com um olhar espantado, diz-me que “percebi logo à primeira”. (Diário de Campo, CASP, 23/abr./2021).

Para António “o melhor pintor do Pisão” é Bonifácio. E se dúvidas houvesse, ele logo as desfaz, na medida em que é sem pejo que admite a superioridade artística do seu colega junto do próprio: “está tão bonita essa tela. Tu pintas melhor do que eu”⁵⁷⁹. Além disso, os artistas revelam-se capazes de, em certos momentos, *dessacralizar* as suas obras

⁵⁷⁹ Diário de Campo, CASP, 15/set./2021.

e fazerem-nas *equivaler a outros objetos*, pois não vimos Bonifácio equiparar uma sua tela criticada pelo monitor ao nosso Diário de Campo? Não é essa equivalência nítida quando nos pergunta como nos sentiríamos se porventura dissessem que o nosso caderno é “uma porcaria”? É verdade que o propósito do pintor nessa ocasião foi justamente a de sacralizar a tela, pressupondo ser o nosso caderno sagrado para nós. Mas para que essa operação fosse possível foi necessário que previamente o pintor equivalesse os dois objetos. Para conferir se o sentimento de *mágoa* por si experimentado adveio de um *ato moralmente reprovável*, mobiliza *critérios de justiça* para estabelecer uma equivalência com aquilo que sentiríamos se estivéssemos no seu lugar. A mágoa, sentimento íntimo resultante de ter visto indevidamente criticada a obra na qual expressa a sua singularidade, abre-se à indignação perante aquilo que considera ser uma injustiça. Em suma, Bonifácio socorre-se dos princípios de justiça para nos fazer entender o quão *insuportável* (Breviglieri, 2009) foi a crítica do monitor, todavia, nesse passo, ascende no nível de publicidade e converte a mágoa, única e intransmissível, num sentimento de injustiça à luz do qual a humilhação pessoal sofrida se torna injustificável.

Afinal, *o pintor faz-se reconhecer na sua humanidade comum para justificar o ultraje cometido contra a sua excecionalidade*. É com base nesta que, não obstante o monitor exercer estatutariamente sobre ele a autoridade, Bonifácio entende ocupar uma posição hierárquica superior comparativamente àquele, lançando mão de uma operação crítica alusiva aos princípios de justificação da “*cité inspirada*” (Boltanski & Thévenot, 1991): *é em referência ao dom e à graça que o pintor qualifica como injusta a atitude do monitor*. É frequente assistirmos aos artistas reclamarem o reconhecimento da sua humanidade a pretexto da sua ação criativa e das suas obras, senão veja-se:

“E é uma gratidão que eu tenho com a professora Catarina, com o projeto, com as pessoas que vêm de fora, que nos vê como seres humanos. Muita gente tem esse preconceito ainda com os reclusos e nós estamos aqui para a reinserção social. Então o projeto vem para agregar valores na nossa vida, e isso é muito bom, constantemente a gente ter essas pessoas que vêm até nós”. (Depoimento de Davidson)⁵⁸⁰.

Davidson é explícito: a atividade da dança promove o reconhecimento da humanidade comum dos bailarinos. Contrariamente ao “preconceito” social generalizado contra os reclusos, a dançar são “vistos como seres humanos”, pessoas integralmente morais, como qualquer outra. Como se verifica nestoutra ocasião:

⁵⁸⁰ Transcrição de um vídeo disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/media/videos/>.

A Olga diz aos reclusos que a ideia é entrarem no palco, no espetáculo, vestidos tal como se vestem aqui nas sessões. Um dos reclusos diz: “mas temos que ir bem-apresentados”. E outro: “estou preso mas não estou morto!”. Ambos em tom de brincadeira. (Diário de Campo, EPL, 4/mai./2022).

Discute-se a roupa a ser utilizada no espetáculo a apresentar na FCG. Sabemos já que entraram no palco com as roupas que habitualmente vestem nos ensaios, despindo-as ao fim de poucos minutos para vestir o figurino. E é justamente dessa ideia que Olga dá conta aos bailarinos. A reação perante a ideia de entrarem com as roupas da prisão não se faz tardar: “temos de ir bem-apresentados!”, e um outro bailarino: “estamos presos, mas não estamos mortos!”. Os bailarinos pretendem fazer-se reconhecer como portadores de uma humanidade que é comum a todos os restantes seres humanos, mesmo que seja durante o espetáculo artístico. E por almejam essa aprovação externa que lhes confirme uma humanidade que nem sempre é garantida na vida prisional, veem no espetáculo uma oportunidade ímpar para se mostrarem pessoas cuja moralidade é tão íntegra como a de qualquer outra. Essa é uma justiça que consideram dever ser-lhes feita, mesmo que, momentaneamente, estejam a expressar em palco a sua singularidade excepcional. O reconhecimento da humanidade comum e o reconhecimento da singularidade estão, portanto, longe de se excluir.

Entendemos, pois, que as formas de participar na ordenação do comum e de aceder aos níveis de publicidade da experiência não se esgotam no regime de justificação. O engajamento criativo revela outros modos de os artistas se fazerem reconhecer publicamente na sua humanidade comum, mesmo que evitando os requisitos da crítica justificada com vista ao bem-comum. Cefai (2017a, 2017b) está certo ao indicar as limitações inerentes a uma visão estanque e dicotómica das esferas privada e pública, pois, na verdade, quando pensadas a partir do modelo dos regimes de engajamento, elas tornam-se níveis experienciais com graus de exposição diversos, sendo constantemente modulados e transitados pelos indivíduos. É o que aqui vemos acontecer com os artistas. A partir da exposição da obra – altamente personalizada – pretende-se fazer reconhecer a sua humanidade comum. O engajamento público pode passar por vias não-públicas que, inclusivamente, vão além da elaboração discursiva e argumentativa. A experiência do público pode antes passar, como se constata no engajamento criativo, por provações de natureza sensível e estética, mas simultaneamente morais. O reconhecimento dos artistas enquanto cidadãos de uma dada comunidade e sujeitos de plenos direitos, não só pode,

como efetivamente passa pela exibição das suas obras, as quais, já o escrevemos, tendem a personalizar-se moralmente na medida em que autenticam o ser humano que esteve na sua origem.

Com efeito, assistimos aos artistas ascenderem ao nível de publicidade no seio do engajamento criativo, mais do que propriamente saltando para outro regime, assim evitando as exigências e os requisitos atrelados aos modos de reconhecimento do plano e da justificação. O reconhecimento da sua humanidade comum é, se assim nos é permitido expressar-nos, filtrado pela sua condição de artista, permitindo *aceder à publicidade sem deixar cair a sua singularidade*. As palavras de Catarina são a esse respeito inequívocas:

Só que para eles correrem esses riscos, a equipa também tem que correr. E correr riscos é simplesmente tu abrires os braços e dizeres “Ok, estou aqui. Aceito-te como tu és”. (...). O que é ser homem? Como posso ser homem? Mais inteiro. E eu também como mulher: quais são as estruturas patriarcais, machistas, que eu tenho dentro de mim, que preciso de detonar. Isto é detonar o patriarcado. Com poesia, com amor, e alguma porrada se for preciso. (...) Para mim é importante que eles possam circular. Este espetáculo é o veículo. Para mim, o importante é que estas pessoas possam sair destes muros e se possam mostrar. O espetáculo vai revelá-los como seres humanos”. (Depoimento de Catarina)⁵⁸¹.

Ressalta aos olhos, antes de tudo mais, o *potencial crítico da atividade criativa*, segundo o qual é aos artistas possível exercitar a sua cidadania cívica em nome da justiça mesmo sem se envolverem em discussões racionalmente articuladas nas arenas públicas: é assim que interpretamos a possibilidade de “detonar o patriarcado com poesia e amor”. Desenham-se, pois, os contornos de uma *justiça poética*, a qual será debatida adiante. Mas foquemo-nos noutro aspeto: a criação artística, designadamente a dança, é uma *atividade de “risco”* para os bailarinos, na medida em que nela se expõem na sua intimidade, convidando o outro a “aceitá-los como são”. E, porém – ou talvez justamente por isso – “o espetáculo vai revelá-los como seres humanos”. A condição de artistas com que se apresentam à publicidade arrasta consigo a singularidade de que são portadores, sendo exatamente nessa medida que o público os reconhece. No limite, *a valoração da singularidade exponencia o reconhecimento da humanidade comum*, já que, bem vistas as coisas, *haverá algo mais comum ao humano do que justamente a sua alteridade?*

Leiamos o seguinte trecho, onde Leopoldo se vê envolvido num pequeno acidente:

⁵⁸¹ Transcrição extraída de uma reportagem em vídeo do Jornal Público, disponibilizado no Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IOM0ihv14HE&t=308s&ab_channel=P%C3%9ABLICO.

Leopoldo suja as calças com tinta amarela. Fica de imediato inquieto, revelando que teme que se venham a chatear com ele na rouparia. A monitora ajuda-o a passar água quente nas calças e diz que quando andava na universidade de artes também a mãe dela se chateava constantemente por chegar sempre suja a casa. E completa, para descansar Leopoldo: “os artistas são mesmo assim, andam sempre um pouco sujos”. Leopoldo parece-se acalmar-se e prossegue o seu trabalho. (Diário de Campo, CASP, 5/mai./2021).

A sujidade das roupas do pintor resultou da sua atividade artística. E como Leopoldo sabe por experiência acumulada, é possível que na rouparia se venham a interrogar acerca do estado lastimável da sua indumentária, não deixando de lhe reprovar o descuido. A monitora revela tato e sensibilidade, tranquilizando-o eficazmente. Como? Equivalendo a sua própria experiência de artista aquando dos estudos universitários com a atual do pintor, e rematando: “os artistas são mesmo assim, andam sempre um pouco sujos”. Noutras palavras, o pintor teme que lhe venham a ser aplicadas as regras que são válidas para todos os restantes residentes da instituição. É uma questão de justiça, pois ser pintor Leopoldo não lhe garante uma humanidade ausente nos demais. O pintor acede à publicidade desprotegido, pois não vê como razoável à luz dos critérios de justiça o alibi de ter sido a pintar que se sujou. Porém, o seu entendimento altera-se assim que a monitora o faz ver que sim, esse alibi é perfeitamente razoável, motivo pelo qual nada deverá temer. No fundo, Leopoldo contorna os princípios que o fazem equivaler a todos os outros residentes, não por se fazer reconhecer na sua intimidade, mas por atender a outros critérios de equiparação (mobilizados pela monitora) – os artísticos –, que o levam a ser reconhecido, afinal, como artista.

No caso abaixo Leopoldo encontra-se a pintar numa sessão dinamizada por uma monitora recém-entrada no CASP, e a sua reação quando nos vê entrar na sala merece duas palavras:

[Após prolongada ausência devido à pandemia, regresso ao atelier de pintura]. Mal entro na sala, Leopoldo, que já me havia visto no dia anterior, diz à monitora [que começou a trabalhar no CASP durante a minha ausência] com um ar desenvolto e alegre: “este senhor [o pesquisador] gosta muito de me ver pintar!”. (Diário de Campo, CASP, 21/abr./2020).

O pintor apresenta-nos à monitora – com quem ainda não tínhamos tido a oportunidade de travar conhecimento –, na medida em que mostra de imediato conhecer-nos. E o modo como ele nos introduz é sugestivo, uma vez que faz tudo depender do reconhecimento que lhe votamos como artista: “este senhor gosta muito de me ver pintar!”, ou, descodificado, “reconheço este senhor como admirador que me reconhece

enquanto artista” e, complementarmente, “dou-me a reconhecer à nova monitora como artista renomado”, assim engrandecendo-se aos seus olhos por intermédio da promoção da sua obra. *O reconhecimento passa por uma elevação do nível de publicidade, mas a singularidade que o distingue é garantida por aquele se ancorar na sua condição de artista.* A humanidade comum é reconhecida passando pelo crivo do engajamento criativo, como resulta notório na seguinte cena:

Conversa com Bonifácio fora do atelier. Diz-me que a medicação o está a deixar “sonolento” e que isso está a afetar a sua arte. Procuo aprofundar o tema, mas sem sucesso. Estas conversas seguem sempre direções imprevisíveis, e eu não quero forçar assuntos. Bonifácio rapidamente desvia o assunto:

B: “já viu estas roupas [as que tem vestidas]?”

P: “já. Já as usou várias vezes. Ficam-lhe bem, Bonifácio”

B: “não fui eu que as escolhi. É da rouparia”

P: “pois, são eles que as escolhem, não é?”

B: “sim. Imagine o que era toda esta gente escolher a sua roupa....”

P: “pois, cada um tem o seu gosto, a sua personalidade..”

B: “exato. É como na pintura”.

Voltou ao tema da arte. Surpreendo-me. E, naturalmente, tento aproveitar:

P: “como assim, Bonifácio?”

B: “é como é. Você sabe. Já viu aquele sujeito [apontando para um outro residente]? Tem um feitio danado”.

A conversa prossegue acerca daquele outro residente. A certa altura, num momento de quebra da conversa, decido perguntar:

P: “então e olhe lá, sempre vai continuar a tela que começou no último dia?”

B: “não sei”

P: “pois, com os artistas nunca se sabe, não é?”

B: “com os artistas e com tudo na vida”. (Diário de Campo, CAP, 8/set./2021)⁵⁸².

Bonifácio opera um desconcertante vai-e-vem entre a personalização da sua atividade artística – irrepitível e onde ele é insubstituível – e a sua condição humana comum – segundo a qual se lhe aplicam os mesmos princípios de valoração e qualificação que a qualquer outro residente do CASP. Ora, essa curiosa oscilação entre níveis de intimidade e publicidade tão díspares é operada por intermédio da sua condição de artista, a qual funciona como uma membrana capaz de superar a tensão entre a extrema personalização e a generalização. A conversa deambula do gosto pessoal quanto às roupas para a personalização da pintura, e, subsequentemente, da incerteza da criação pictórica para a incerteza da vida: nunca se sabe “com os artistas e com tudo na vida”. E este não é caso único, pois já numa outra sessão Bonifácio se mostrou mestre nestas navegações imprevisíveis: ao comentário da monitora que lhe disse “gostar muito do seu processo criativo porque é espontâneo e meticoloso ao mesmo tempo”, o pintor respondeu: “mas

⁵⁸² B: Bonifácio; P: pesquisador.

isso é com toda a gente”⁵⁸³. Destarte, dá-se a reconhecer na sua humanidade comum através da singularidade que expressa como pintor, revelando-se versátil e hábil para operar e articular estes constantes desdobramentos no que ao nível de publicidade do engajamento criativo concerne.

Voltemos a Leopoldo para rematar com um último episódio empírico, até para, em nome do rigor, contrabalançar com a importância que confere às vendas das suas telas a indiferença que detetámos em Bonifácio e António a esse respeito:

Leopoldo, desafiado a intitular uma sua tela já concluída, clama: “Amália”. Trata-se de uma tela abstrata, sem nenhuma alusão perceptível à fadista. O que me leva a questioná-lo: “Porquê?”. A resposta não poderia ser mais pronta: “para vender a estrangeiros”. (Diário de Campo, CASP, 3/jul./2020).

Leopoldo, com efeito, invoca recorrentemente o número de telas da sua autoria vendidas, mostrando encontrar no critério comercial uma via de se engrandecer enquanto artista. O seu desejo de ser reconhecido apela, pois, aos princípios de justificação adstritos à “*cité do renome*” (Boltanski & Thévenot, 1991), e não tanto à comercial, uma vez que o que aqui está em jogo é menos o lucro monetário por si obtido do que o prestígio que lhe é reconhecido e que ele entende estar subjacente à compra dos seus trabalhos.

Em jeito de conclusão, rastreámos *vários modos de reconhecimento presentes no engajamento criativo, os quais atravessam do nível da intimidade ao nível da publicidade* conforme as situações concretas em que os artistas se acham envolvidos na coordenação do curso da ação. Para isso, são trilhadas várias avenidas com graus de publicitação diversos. Num primeiro degrau, vimos os artistas serem *reconhecidos pela excecionalidade singular que caracteriza a sua criação expressiva, constituindo a obra um bem em si*, i. e., valorado pela sua originalidade e autenticidade insubstituíveis e incomparáveis. Mas logo vimos, num segundo degrau, que *são os próprios artistas a encetar comparações e equivalência para qualificarem moralmente as obras, a si próprios e aos outros na sua qualidade de artistas, ascendendo o nível de publicidade e apelando para um modo de reconhecimento segundo o qual são valorados, não tanto pela sua obra específica, mas graças a ela*. Por fim, num terceiro degrau, apurámos ainda ser *frequente os artistas se pretenderem fazer reconhecer na sua humanidade comum, seja invocando princípios de justiça, seja, noutros casos, mostrando-os diretamente por via da sua expressão artística, assim contornando as injunções da argumentação e da discussão*.

⁵⁸³ Diário de Campo, CASP, 15/set./2021.

Em qualquer dos casos, o reconhecimento da sua singularidade é garantido nestas modulações do nível de publicidade, permitindo acomodá-la no curso da ação e na ordenação do comum. Noutras palavras, a sua excecionalidade é posta em comum, salvo as exceções em que o reconhecimento falha. O *engajamento criativo, portanto, parece ser protetor e promotor da singularidade e especificidade dos artistas, sem, contudo, os trancar no nível da intimidade*. Julgamos chegar ao cerne da ideia de Heinich (1996, 2017), de acordo com quem a arte abre para um modo de qualificação e reconhecimento diferente do posto em prática no regime de justificação: onde este desdobra uma ascensão em generalidade, requerendo dos indivíduos uma des-singularização, no engajamento criativo, não é que não haja ascensão, mas ela dá-se na singularidade. Noutras palavras, *a magnitude da grandeza dos artistas, e, conseqüentemente, o seu reconhecimento, será tanto mais elevada quanto mais descerem na generalidade, leia-se, ascenderem na singularidade*. Pensamos ter respaldado esta hipótese com a documentação empírica aqui coligida. As modalidades de subjetivação desdobradas pelo engajamento criativo mostram-se, então, versáteis, abrindo para diversos níveis de publicidade onde as capacidades dos artistas são moral e politicamente reconhecidas na coordenação do curso da ação, mesmo que, como também vimos, tal não seja um resultado garantido.

Apesar de tudo, isto não significa que o engajamento criativo artístico não seja capaz de operar poderosas críticas sociais em nome da justiça e da humanidade comum, até porque, como Heinich admite, o modo de qualificação na singularidade coexiste nas situações concretas com o comunitário. Veremos na subsecção seguinte quais as vias e os modos seguidos no engajamento criativo para operar tais críticas, denúncias e reivindicações, discutindo-os em diálogo com o regime de justificação.

4.5.4.2 *Das astúcias táticas dos pintores à justiça poética dos bailarinos*

Com base nos dados empíricos fomos vendo insinuar-se o potencial crítico da criação artística, o qual se acentuou quando constatámos que o engajamento criativo artístico abre para modos de reconhecimento com níveis de publicidade mais elevados. Ora, nesta secção trataremos de averiguar *quais os modos através dos quais a criação e as obras daí advenientes se fazem capazes de operar críticas, não apenas às instituições específicas em que os artistas residem, como ainda à sociedade no geral*. Ademais, manteremos um diálogo, sempre que pertinente, com o regime de justificação, assinalando os seus pontos de articulação e passagem com o engajamento criativo, mas

também as vias divergentes de aceder à humanidade comum e encetar operações críticas face a situações experimentadas como injustas.

Nesse sentido, subdividimos a análise em duas partes, procedimento que entendemos conveniente em função das diferenças encontradas nos dois contextos de pesquisa. Na primeira subsecção, abordamos a atividade de pintura no CASP, local onde vemos os pintores, na sua condição de artistas, lançar mão de táticas (Certeau, 1994) locais e situadas para fazer prevalecer os seus desejos, interesses e aspirações por si considerados legítimos. Mas também apresentamos casos em que os artistas criticam e denunciam situações de que entendem ter sido vítimas, bem como, na sequência, reivindicam pelo que consideram ser um tratamento justo da instituição face a si na sua qualidade de seres humanos, com a particularidade, contudo, de o fazerem a partir da sua arte. Destarte, concluímos que o engajamento artístico configura um espaço intercalar (Breviglieri, 2007, 2013b) possibilitador de os artistas, por um lado, avançarem para os níveis de publicidade mais elevados sem que percam a margem de recuo bastante para manter a sua face, e, por outro lado, recuarem para os níveis de intimidade sem se desproverem da sua humanidade comum. Na segunda, e última, subsecção, incidimos na atividade da dança no EPL, contexto onde o potencial crítico da criação e das obras de arte, mais do que decorrer do envolvimento em astúcias táticas por parte dos bailarinos, se arrima no desdobramento das condições de vida a que se acham sujeitos na sua qualidade de reclusos para o movimento dançado e mostrado. Assim sendo, a injustiça, mais do que demonstrada com recurso a justificações, é direta e esteticamente mostrada, sem que com isso se deixe de atender ao bem-comum. Em razão desta diferença, designamos a dança, na senda das palavras de Catarina, como um modo de justiça poética.

4.5.4.2.1 Sagezas táticas em torno da obra para dar voz às inquietações: a pintura como espaço intercalar

Propomos que se regressasse ao caso de Bonifácio e da aura de secretismo em que envolve as suas telas. Com efeito, logo quando tocámos no assunto advertimos para o facto de nos parecer evidente que o pintor nos enredava num jogo astuto para prender o nosso interesse ao seu trabalho. Nessa altura, enfatizámos que o artil tático de Bonifácio tinha por condição o nexo de responsabilidade que o une à sua obra, considerando esta, portanto, como a fonte do segredo na sua qualidade de evento inesgotável. Por ora, pretendemos argumentar que a tela é igualmente o suporte da tática que o pintor leva a cabo. Não se justifica repor a anotação diarística, conquanto retomemos de chofre a sua

análise. Primeiramente, o leitor estará lembrado, o pintor declara-nos: “não sei se está a compreender, porque há coisas que eu não lhe posso dizer...”, para de seguida, quando questionado acerca de o que pretende fazer na sua tela na sessão seguinte, rematar: “fica para surpresa...”. Ora, o pintor, convocando a sua obra, assume claramente a dianteira no controlo da situação: envolve a tela numa aura de incerteza, tornando a sua continuação um verdadeiro enigma, aguça a nossa curiosidade e centraliza a nossa atenção na decifração do mesmo, e, finalmente, frustra os nossos intentos ao guardar para si a chave que abre para a revelação dos próximos passos a dar rumo à consumação da obra. Como defendemos noutra lugar (Resende & Carvalho, 2023), Bonifácio maneja o grau de revelação e ocultação de forma a fazer-nos reconhecer a sua singularidade expressiva: diz que não diz sem dizer o que não diz, mas esboçando o sorriso de quem sabe que assim estimula a nossa curiosidade, jogando com a nossa ignorância e, por conseguinte, estando sempre um passo à frente. Noutras palavras, o pintor revela ocultando e oculta revelando.

Recorde-se uma outra ocasião, já aqui relatada, em que Bonifácio aplicou um procedimento similar quando, interpelando a monitora – com quem sabíamos estar desaguisado – para lhe explicar a tela que havia terminado, e percebendo a pouca disponibilidade da mesma para aderir à chamada, ripostou que seria melhor para ela vir agora, uma vez que sem a sua explicação não iria entender tão bem o seu trabalho. Não muito diferente de o que sucedeu no caso seguinte, desta feita fazendo-nos inclusivamente cúmplices da sua tática:

Bonifácio explica-me a tela, dizendo-me o que nela vê e questionando-me acerca do que eu vejo. Ulteriormente, solicita a presença da monitora e, comigo a seu lado, pergunta-lhe também a ela o que vê na tela. Durante a aproximação da monitora e ainda antes que ela chegasse junto de nós, Bonifácio havia-me pedido para não dizer nada do que ele já me havia contado acerca da tela. (Diário de Campo, 23/abr./2020).

Tal como fizemos no texto supracitado, analisemos ambos os casos, pois num como no outro o pintor manifesta uma atitude em certa medida hostil perante a monitora, uma tal que, sendo de baixa intensidade, está longe de provocar o confronto direto. Com efeito, a conduta de Bonifácio segue vias mais insidiosas. Neste último caso, após nos explicar a tela, solicita a presença da monitora, não sem antes, note-se, nos pedir para não publicitar nada de o que nos havia revelado. Pergunta-lhe, então, o que vê na tela, assim submetendo-a a uma prova de sabedoria. Ora, esta simples operação tática é plena de consequências, encetando um jogo cuja distribuição das peças adquire a seguinte

arquitetura: (i) Bonifácio, que partilha gentilmente connosco a sua interpretação da tela, sabendo que ela não é conhecida por mais ninguém, (ii) nós próprios, que devemos ao pintor o acesso a essa interpretação e que, além disso, sabemos que a monitora não a sabe, e (iii) a monitora, que não tem conhecimento nem da interpretação nem do facto de nós, por contraste, a sabermos. Deste rearranjo local – resultante do procedimento adotado pelo pintor – Bonifácio coloca-se no controlo da situação, uma vez que é o único que simultaneamente sabe e que sabe que sabe, pondo em curso duas provações: por um lado, submete-nos a um *teste de confiança*, segundo o qual, apesar de possuímos o mesmo saber que ele, estamos vinculados à sua vontade relativamente à revelação desse saber, a qual deve ser respeitada sob pena de cairmos em descrédito, por outro lado, sujeita a monitora a um *teste de conhecimento*: estando nós inteirados da interpretação do pintor, segue-se que inevitavelmente escutaremos a interpretação da monitora por referência àquela, expondo-a enquanto intérprete.

O primeiro caso, sem prejuízo de algumas diferenças com este, partilha com ele vários traços definidores, o mais carregado dos quais é o facto de Bonifácio tomar as rédeas do curso da ação por intermédio do seu vínculo com a tela. Repare-se que ao simplesmente informar a monitora de que se não vier observar a tela agora não compreenderá tão bem, o pintor consegue (i) tornar-se o *detentor da interpretação mais válida da obra*, instaurando um chão comum hermenêutico capaz de, num primeiro momento, fazer equivaler a sua interpretação à dos outros, e, num segundo, desnivelar e hierarquizar as várias leituras interpretativas em favor da sua, (ii) ser ele a *administrar os tempos da revelação*, já que se a monitora não anuir à sua chamada fica no ar a sensação ameaçadora de não se dispor a repetir mais tarde, e (iii) esse timbre de retaliação *submete a monitora a um teste*: ou ela vê a tela naquele momento, certificando – com o simples ato de acorrer e independentemente de o pintor até vir a concordar com a sua leitura – aprioristicamente a superioridade da interpretação de Bonifácio, ou bem que ela se recusa a ir, optando voluntariamente pela incompreensão e, assim, arriscando-se a que a sua conduta seja vista como uma forma de desvalorização do trabalho do pintor. Seja como for, o que é facto é que Bonifácio assume novamente o comando do curso da ação, acantonando a monitora numa escolha que não pode deixar de manifestar um julgamento avaliativo da sua pintura, convidando-a, pois, a reconhecê-lo na sua singularidade.

A este título, leia-se ainda este excerto:

Hoje encontrei no bar Bonifácio. Ele nunca me pedira nenhum café, dinheiro ou tabaco até ao dia de hoje, demonstrando sempre ter um certo orgulho, ou altivez, que o impedia de pedir. Mais, até: por vezes, com a intenção de conversar com ele a respeito da sua pintura, ofereci-lhe um café para que nos sentássemos à mesa confortavelmente. Nunca aceitou. Hoje o caso foi diferente. Encontrando-me no bar, diz-me que ainda está a pensar no assunto das fotografias e não decidiu nada. Eu deixo-o à vontade e digo-lhe que embora nada tenha a temer quanto às fotografias, a última palavra é sempre dele e que a sua vontade não será violada. Então, para meu espanto, o Bonifácio diz-me: “e já agora, não me quer pagar um cafezinho?”. Fiquei com a ideia de que a minha vontade de fotografar o trabalho dele, intuída por ele como uma necessidade minha e uma dependência face a si, foi o que o conduziu a trazer-me para esta economia paralela: no ar ficou a ideia de que ele assentiria à minha vontade se eu lhe pagasse o café solicitado. (Diário de Campo, CASP, 7/mai./2021).

O leitor já se encontra inteirado da reação de Bonifácio perante a nossa solicitação para fotografar as suas obras, contexto em que este episódio se insere. Volvidas algumas semanas, período em que o pintor nunca mais havia retomado o tema (tal como nós, aliás, evitando tocar num assunto para si potencialmente melindroso), encontramos-lo casualmente no bar do CASP. O trecho é bastante explícito quanto ao que aí sucedeu e que tanto nos espantou: o pintor, que sempre se havia mostrado relutante a colocar-se na dependência da nossa boa-vontade para fazer os seus consumos habituais – café, bolos, cigarros – e, mais, que nunca havia aceitado as nossas simples ofertas de um café para termos a oportunidade de nos sentarmos com ele à mesa e indagarmos sobre o seu trabalho no atelier, adota, desta feita, uma conduta para nós até então inaudita. Vejamos passo a passo a tática que pensamos colocar em prática junto de nós: em primeiro lugar, revisita e traz para o presente, de moto próprio, o tema das fotografias, sabendo assim capturar o nosso interesse; em segundo lugar, sentencia a sua não-decisão – “ainda estou a pensar...” –, deixando-nos na mesma situação em que já nos encontrávamos, a saber, na incerteza; em terceiro lugar, após o temos deixado à vontade para tomar a sua decisão, como não podia deixar de ser, Bonifácio diz-nos o seguinte: “e já agora, não me quer pagar um cafezinho?”. O que aconteceu aqui? A impressão com que ficámos foi a de que a sua tirada tinha por contrapartida implícita o seu assentimento relativamente às fotografias. Não que, oferecendo-lhe o café, tal necessariamente se viesse a verificar. Foi justamente isso, aliás, que sucedeu. Mas o ponto é outro: independentemente do grau de seriedade e credibilidade com que o pintor encararia a sua obrigação de nos retribuir o café com a sua anuência, o que é facto é que ele deixa no ar essa equivalência – entre as suas obras e o café –, e a partir da qual pode insinuar os termos de um contrato informal. Não sabemos se o pintor tem crédito para pagar o café que deseja pelos seus próprios meios, mas o que

é indubitável é que, seja como for, pretende que sejamos nós a oferecer-lho. Por outro lado, o seu orgulho e altivez – que podemos conferir ao longo de todo o período da pesquisa – impedem-no que no-lo peça diretamente. E é aí que a sua astúcia tática se revela: com o “e já agora” com que faz preceder o “não me quer oferecer um cafezinho?”, a ligação entre o tema da conversa até aí vigente – as fotografias – e o seu pedido do café é bem vincada, colocando-nos na alternativa entre oferecer-lhe o café – e termos a sua autorização – ou, inversamente, não lho oferecer – e, por conseguinte, ver o acesso à captação das imagens ser-nos vedado. Ora, esta tática tem como pedra angular – a qual lhe garante a operacionalidade –, o facto de Bonifácio se saber reconhecido como pintor na sua singularidade única e insubstituível, a qual, plasmada nas suas telas, lhe permite dar curso à realização da sua vontade – a de beber um café –, por mais insignificante que este bem nos pareça no quadro da troca tacitamente proposta. E repare-se ainda no seguinte: se o café (como os bolos e o tabaco) nunca nos foram pedidos pelo pintor é porque ele considera que esse simples ato de pedir o colocaria numa posição de dependência face a nós; todavia, estando em jogo o acesso fotográfico às suas obras, autoriza-se a pedi-lo, uma vez que quem verdadeiramente está na posição de dependência somos justamente nós.

Estes jogos instaurados pelos pintores a partir de *manobras táticas* constituem, afinal de contas, exercícios de astúcia e sagesa da sua parte e a partir dos quais se provam a si e aos outros capacitados para a autonomia e para a responsabilidade, fazendo-se assim reconhecer. No contextual institucional do CASP, pelas razões que já foram adiantadas, nem sempre é fácil (sequer possível) conceder condições de vida condignas e garantidoras dos direitos e liberdades dos residentes, bem como da sua privacidade e intimidade, estas astúcias táticas adquirem uma importância considerável. Freire (2010) refere a existência de um “regime de desumanização” que mais do que remeter para a violência e, portanto, se opor diretamente ao regime de justificação, se caracteriza por operar um trabalho no seio deste regime, subtraindo certos seres da humanidade comum, dando lugar a uma “humanidade questionada”. Assim sendo, parece-nos crível ver nestas táticas cirurgicamente encetadas um *relevante modo de os pintores resistirem às tendências de reificação e objetificação a que frequentemente se acham sujeitos na sua vida quotidiana* (Genard, 2011a). Hirschman (1972) referiu três formas típicas de manifestação da insatisfação: “*exit*”, quando os indivíduos simplesmente optam por se retirar das situações; “*voice*”, segundo o qual o desagrado é vocalizado diretamente sob a forma de um confronto; e “*loyalty*”, quando alinham e mantêm a relação insatisfatória. Ora, as

táticas que mencionamos não se identificam absolutamente com nenhuma destas formas, abrindo antes para o que Chateauraynaud (2017) epitetiza “*resistência interna*”. Conforme Berger (2015), esta, ao contrário da *exit* e da *voice*, consubstancia uma reação mais acomodatória do que disruptiva face à autoridade, o que vai em linha com o caráter subtil e insinuante da conduta dos pintores. Tal como a *loyalty*, a resistência interna *repete a assimetria que está na base da insatisfação, porém, mais do que mantendo a docilidade, exercendo uma crítica latente*. Em suma, a discordância e a insubordinação manifestam-se, salvando-se, contudo, as aparências.

No lugar de recorrerem à elaboração de argumentações, justificações ou generalizações com vista ao bem-comum, os artistas põem em prática *táticas de resistência* (Payet & Laforgue, 2008) onde o seu desagrado não transparece ostensivamente, tal como seria se operassem uma denúncia ou um protesto, abrindo para um modo de participação no comum aquém do *logos* discursivo. Ora, como resultou evidente, *é na sua qualidade de artistas, mais do que na de personalidades jurídicas ou membros de uma comunidade comum, que os pintores encontram as âncoras necessárias ao desdobramento das suas manobras e jogos táticos para fazer reconhecer a sua dignidade humana*. É a partir das suas obras de arte e das decisões em seu torno que os pintores mostram ser capazes de separar, transitar e articular os níveis de intimidade e publicidade do seu engajamento, abrindo avenidas que os autorizam a, por um lado, avançar com confiança do particular para o geral, mas sem perder a singularidade, por outro, a recuar de um para o outro em segurança. Julgamos, por isso, que a atividade artística configura um “*espaço intercalar*” (Breviglieri, 2007, 2013b), conceito que dá conta deste duplo-movimento de avanço e recuo com propriedade. Trata-se de um *limiar regulador das passagens entre os níveis pessoais e públicos, favorecendo a descoberta de equilíbrios dinâmicos entre estes*, um espaço quiasmático que dispõe o interior e o exterior em diagonal – proporcionando moderar os riscos e minimizar as incertezas inerentes ao transbordamento do íntimo para o público e do recuo do público para o íntimo, sem, além disso, forçar os pintores a abdicar da sua singularidade. O engajamento criativo configura, pois, um *espaço de imprecisão e ambiguidade propício ao jogo tático e onde impera a arte da mudança* (Resende & Carvalho, 2022a).

Noutras ocasiões, os pintores chegam mesmo a vocalizar as suas insatisfações, embora também aí possamos constatar a importância da atividade artística para a comunicação dos motivos do seu desagrado. Já mencionámos o caso de Leopoldo, que em busca de alargar a esfera do seu reconhecimento para fora dos muros do CASP, nos

convidou a falar com a monitora responsável pelo atelier e transmitir-lhe as suas ideias para a promoção dos trabalhos aí realizados: a criação de um *website*, a realização de mais exposições, e até a convocação de visitantes para assistirem ao vivo ao trabalho dos pintores. Malgrado Leopoldo já ter comunicado estas suas ideias à monitora – foi a própria que o confirmou –, a verdade é que em troca sempre foi recebendo um conjunto de justificações – à cabeça, o contexto pandémico que se vivia – para a impossibilidade de as implementar. Ora, face a este cenário Leopoldo opta então por não enfrentar a monitora, prevendo obter a mesma reação de sempre, sem, porém, deixar cair as suas ideias. Como? Comunicando-as a nós e pedindo-nos para as transmitirmos a quem de direito. No fundo, Leopoldo vale-se da sua condição de artista para reivindicar alterações na política de abertura da instituição. Por um lado, dada a sua já conhecida voracidade comercial, pretende maximizar os seus interesses pessoais, mostrando a capacidade de se projetar no futuro a partir do cálculo e do planeamento: presumivelmente, quanto maior for o alcance das suas telas maior é a probabilidade de aumentar o número de trabalhos vendidos. Por outro lado, e simultaneamente, o pintor considera justo que os trabalhos ali desenvolvidos sejam conhecidos do grande público: de uma parte, justo para si e para os demais colegas do atelier, pois como qualquer artista considera ter o direito de ver os seus trabalhos divulgados, de outra parte, justo para o público, merecedor de ter acesso à sua pintura – tudo em nome da arte.

Repare-se nestoutra crítica operada por Leopoldo, desta feita à qualidade dos materiais de pintura:

Leopoldo, a certa altura, pergunta-me se estou a gostar da tela que está a pintar. Digo-lhe que sim, aprovando elogiosamente a evolução da sua pintura. Ele manifesta agrado: sorriso estampado no rosto, porte orgulhoso de si mesmo. Mas logo levanta um senão em forma de queixa: “podia estar melhor, sabes? A tela não é boa. Bebe muita tinta. E há poucas cores para usar”. (Diário de Campo, CASP, 12/jun./2020).

Como habitualmente, o pintor vai buscando aprovação externa, não apenas após dar por concluído o seu trabalho, mas durante o mesmo, servindo-lhe de incentivo para lhe dar continuidade com a confiança bastante. Todavia, nesta ocasião algo novo se introduz nesta tão costumeira cena: Leopoldo, recebendo da nossa parte a confirmação de que tudo está a ir pelo melhor caminho, opera uma queixa, a saber, a de que, pese embora aprovemos o curso que a tela está a tomar, esta “podia estar melhor”. Poder-se-ia julgar que o desagrado do pintor se dirigia a si mesmo, já que foi ele o dono e senhor das decisões

até ali tomadas. Mas não; o problema, segundo o artista, reside na qualidade dos materiais: “a tela não é boa. Bebe muita tinta. E há poucas cores para usar”. Leopoldo não poderia ter sido mais explícito na vocalização do seu protesto, mesmo que o não comunique diretamente ao CASP. E, como anteriormente, é partindo da sua condição de artista que se sente legitimado para operar esta reclamação, mesmo que por canais informais, leia-se, por nosso intermédio. E ao mesmo tempo que opera a crítica, sublinhe-se, engrandece-se aos nossos olhos como pintor, pois note-se que a reclamação tem implícita a ideia de que, em primeiro lugar, Leopoldo pinta apesar do contexto adverso em que se encontra, e, por outro lado, fosse outro o contexto, um tal em que tivesse livre acesso aos materiais que entendesse mais adequados, e a sua obra seria muito mais meritosa. Ademais, mostra-se ainda competente para, repare-se, avaliar a qualidade dos materiais que lhe são disponibilizados. Em síntese, a partir de uma simples queixa, o pintor, por um lado, autovaloriza-se na exata medida em que deprecia o contexto, por outro, deprecia o contexto na exata medida em que se autovaloriza: sobre as asas da pintura Leopoldo engrandece-se e ascende acima do CASP.

Caso parecido é o seguinte, desta vez tendo Bonifácio por protagonista:

No atelier de pintura, Bonifácio, depois de pedir algumas cores à monitora responsável, queixa-se, perante a resposta negativa, da falta das cores que gostaria de utilizar. A monitora solidariza-se, dizendo que os materiais são doados e comprados pelo Pisão e que nem sempre é possível repô-los a tempo, infelizmente, convidando-o a pintar com as cores existentes. O pintor diz então, em tom de lamento e reivindicação: «e querem que façamos arte...». A monitora diz que «a arte é mais do que os materiais utilizados», estimulando-o a prosseguir o trabalho. O residente, conclui: «não é bem assim...». (Diário de Campo, CASP, 21/abr./2021).

À imagem do caso anterior, a reclamação dirige-se aos materiais pictóricos. No entanto, o pomo da discórdia é menos a qualidade dos mesmos do que a sua escassez: Bonifácio, na sua condição de pintor, considera-se legitimamente merecedor de ter à sua disposição mais cores do que as que efetivamente tem. E, contrariamente a Leopoldo, troca as suas razões diretamente com a monitora, que naquela situação é a representante do CASP. Ora, a crítica tem subjacente uma reivindicação óbvia: à falta de materiais denunciada corresponde aquilo que o pintor considera ser um seu direito, o de a instituição envidar esforços para satisfazer a sua vontade de pintar com as cores que deseja e sem ter de olhar a meios, o que não deixa de constituir uma limitação indevida à sua ação criativa. Quando o pintor exclama em tom de lamento “e querem que façamos arte...”, parece-nos evidente que é em nome da *boa* arte e da liberdade criativa que lhe está na base que os

argumentos esgrimidos por ambas as partes são referidos. E a monitora parece concordar com o pintor, pois o facto de se justificar dá nota de que compreende a reclamação: os materiais são parcialmente doados, dependendo da boa-vontade alheia, e a capacidade orçamental do CASP para afetar recursos para o funcionamento do atelier não é ilimitada. Mas Bonifácio considera que a sua arte está acima dessas justificações de natureza pragmática e logística, guiando-se antes por critérios constantes da “*cité* inspirada”: projeta as condições em que artistas cujo mérito é por ele tido como equiparado ao seu – o que as suas obras atestam – e não considera legítimo ver o seu dom, a sua graça e inspiração, afinal de contas, serem constrangidas por circunstâncias práticas de natureza económica. O pintor sente-se incompreendido e subestimado pela instituição, logo, encara esta limitação como uma forma de desprestigiar as suas obras e qualidades criativas. E quando a monitora, evitando a desmobilização do pintor, procura incentivá-lo, afirmando que “a arte é mais do que os materiais utilizados”, o pintor não deixa de ripostar: “não é bem assim...”, manifestando-se resignado, mas não convencido, e deixando bem marcada a sua posição. Novamente, o pintor transporta-se, em nome da arte, acima do contexto institucional, de um só jato protestando contra as condições que lhe são concedidas e engrandecendo-se enquanto pintor.

Leia-se ainda um último episódio, já anteriormente citado, o qual, não sendo protagonizado nem por Leopoldo nem por Bonifácio, consideramos ilustrativo do potencial crítico da atividade artística.

Atelier de pintura. Um dos residentes, a meio da sua atividade pictórica, interrompe-se. Dirige-se, então, à monitora responsável pela atividade e, com a maior das naturalidades, diz-lhe: “preciso de ver lá fora, senão não sai nada” [referindo-se à sua pintura e ao desenvolvimento da sua tela]. Este é um residente que não tem autorização para sair do recinto, a menos que seja enquadrado em saídas organizadas pela instituição. Por isso, a monitora, como seria de esperar, procura dissuadi-lo do seu desejo: “não encontra inspiração aqui dentro? Olhe que bonitas são as árvores [o espaço institucional encontra-se no seio de um parque verde, rodeado de vegetação]”. O residente não fica convencido e insiste na expressão da sua vontade, agora formulada em termos de pedido, solicitação: “deixe-me ir dar uma volta lá fora. Eu não vou fugir”. A monitora pareceu sensibilizada, mas atua conforme o seu dever: disse que não podia deixá-lo ir, e que, se ele pretendia ir lá fora, deveria aguardar pelas saídas em grupo acompanhadas ou então falar com a técnica de assistência social, que é quem, a partir do relatório médico, determina quem pode e quem não pode sair sozinho. O residente seguiu a sugestão e foi falar com a sua técnica de assistência social. (Diário de Campo, 29/jul./2020).

O pintor sabe perfeitamente que o seu compreensível desejo de sair do recinto do CASP obsta na proibição institucional fundada numa justificação médica que não lhe

reconhece as capacidades necessárias para tal. O que é facto é que, apesar disso, procura ver satisfeita a sua vontade, enveredando por um caminho sugestivo a vários os títulos. É verdade que, percebendo que a monitora não iria ceder ao seu pedido, o pintor invetiva que “não vai fugir”, mas repare-se que antes disso ele legitima a sua solicitação justamente através da sua condição de pintor, socorrendo-se da inspiração que sente dever assistir a sua atividade artística: “preciso de ir lá fora, senão não sai nada”. De resto, é a própria monitora que dá mostras de concordar com a pertinência do argumento do pintor, pois com a finalidade de justificar a sua posição – a de não permitir a saída –, em vez de transitar para outra ordem de grandeza, permanece na “*cité* inspirada” mobilizada pelo pintor: “não encontra inspiração aqui dentro?”, convidando-o a olhar para as árvores pela janela. E somente quando a monitora percebe que seguindo esta via não tem como justificada e legitimamente fazer valer a sua posição é que, então, se socorre de critérios de outra natureza, invocando o relatório médico. Apesar de tudo, o que é certo é que o pintor adquiriu, na sua condição de artista, legitimidade para ir requerer a saída junto da técnica de assistência social, mesmo que, como viemos a saber, o seu pedido não tenha sido atendido.

Em jeito de conclusão, também nestes casos em que a crítica é vocalmente explicitada se nos afigura ser o engajamento criativo um espaço intercalar que facilita aos artistas, por um lado, o exercício das suas habilidades políticas e morais, por outro, o reconhecimento das mesmas. Com efeito, em contextos onde, como indica Laforgue (2011b), nem sempre os indivíduos encontram os canais necessários para a expressão das suas insatisfações, a atividade artística parece ser um palco privilegiado para os artistas vocalizarem as suas indignações. O que é tanto mais importante quando sabemos que os residentes do CASP têm limitações físicas, cognitivas e mentais severas que lhes dificultam o manejo dos canais convencionais de expressão. *A arte, afinal, permite aos pintores, por um lado, encetarem jogos táticos com o intuito de fazer valer o que consideram ser uma atitude de respeito e estima para consigo, por outro, exprimir as suas insatisfações e desgostos com recurso a justificações indexadas à sua condição de artistas.* Sendo, todavia, a sua dignidade humana que está em causa.

4.5.4.2.2 Para uma justiça poética que mostra a injustiça em vez de a demonstrar

No caso da dança, as operações críticas seguem outras avenidas. Não obstante os bailarinos vocalizarem frequentemente reclamações do sistema prisional de modo explícito e ostensivo, fazem-no, segundo apurámos, na sua qualidade de reclusos, mais

do que de artistas. Ora, o nosso interesse primacial é no engajamento criativo, pelo que enfatizaremos as operações críticas (também numerosas) por si realizadas no âmbito da sua criação. Nessa senda, detetámos diferenças interessantes por comparação com os pintores, uma vez que os bailarinos, mais do que se envolverem em ardis táticos, encetam críticas ao sistema prisional por via da inserção da sua condição de reclusão na própria criação artística, procurando por via desta mostrar as suas condições de vida na prisão, fazer-se reconhecer enquanto seres morais e políticos, assinalar a injustiça que aí lhes é infligida, e, por conseguinte, reivindicar por transformações institucionais e sociais com vista ao que consideram ser justo em face da sua dignidade humana.

Para lançar essa discussão, repare-se na índole manifestamente crítica do projeto CEC:

“Eu gostava de ver toda a gente a quebrar as regras, está bem? [referindo-se a movimentos do corpo]. (...). Há acontecimentos vários, emocionais, psíquicos, que nos acontecem durante a experiência artística que merecem uma atenção. É um trabalho de risco, na procura do que é o novo, entre o social e artístico, e uma justiça poética que possa de alguma forma abrir novas brechas naquilo que é a prisão e como nós podemos transformar esta realidade”. (Depoimento de Catarina)⁵⁸⁴.

“Uma justiça poética” que, “entre o social e o artístico”, leve à “abertura de brechas naquilo que é a prisão” com o propósito de “transformar essa realidade”. Catarina não deixa margem para dúvidas: a dança levada a cabo pelos bailarinos, não apenas tem um potencial crítico e moral, como o promove ativamente. Sem prejuízo de essa crítica não dispensar uma intervenção nos foros devidos e junto de quem competente com base na articulação discursiva e justificada, ela pode igualmente passar – e a arte é disso exemplo gritante – “por quebrar as regras”. Já vimos como é que na dança essa transgressão pode ter lugar sem que os bailarinos se comprometam nos termos em que sucederia noutras esferas de atividade do EPL e na sua qualidade de reclusos. Nesta última subsecção temos por finalidade compreender como é que tal procedimento pode resultar numa operação crítica segundo a qual os bailarinos se fazem reconhecer na sua humanidade comum. Mas antes disso, sublinhe-se que o desígnio crítico do CEC não é simplesmente subscrito pelos autores do projeto, antes sendo compartilhado pelos próprios participantes:

⁵⁸⁴ Transcrição extraída de um vídeo disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/media/videos/>.

No início da sessão, Nuno vem ter comigo e diz-me: “não me apetecia nada apresentar para estes [pessoal profissional da prisão]. Mas pronto”. E, passados uns instantes, diz-me “vamos aproveitar para lhes mostrar que somos gente, para reclamar algumas coisas”. (Diário de Campo, EPL, 27/dez./2021).

Trata-se de mais uma mostra informal que os bailarinos vão realizar junto do pessoal do EPL. E o que Nuno nos confia – e tantas vezes ouvimos de outros bailarinos noutras ocasiões – é a sua pouca vontade de oferecer à plateia, aquela em específico, a sua obra. Mas neste caso há um dado novo, pois Nuno não se limita a manifestar má-vontade em envolver-se na apresentação junto das pessoas presentes, acrescentando uma outra ideia que vai justamente ao encontro de quanto argumentamos: “vamos aproveitar para lhes mostrar que somos gente, para reclamar algumas coisas”. Desta simples oração retiramos três ilações. Em primeiro lugar, e como já avançámos, Nuno considera abertamente que ao dançar está a “reclamar algumas coisas” ao sistema prisional. Por um lado, interpretamos nós, porque a pequena coreografia apresentada constitui uma prova que não se reduz ao âmbito das capacidades artísticas: decerto que estas são atestadas, uma vez que os bailarinos mostram os ganhos e a evolução que progressivamente têm feito desde que inscritos no CEC, mas ao fazê-lo dão simultaneamente prova de outras capacidades valorizadas pelo EPL, tais como o empenhamento, a disciplina ou a responsabilidade para o compromisso. Em segundo lugar, desde já nos apercebemos que a dança, mais do que demonstrar, “mostra”, palavra utilizada por Nuno: a plateia não será presenteada com um discurso demonstrativo das injustiças que os bailarinos entendem sofrer na pele, antes mostrando-as pelo movimento. A tal “reclamação”, portanto, assenta essencialmente nesta operação de mostragem. Finalmente, em terceiro lugar, Nuno é explícito quanto ao que vai ser mostrado – “que somos gente” –, ou seja, o espetáculo oferecido ao pessoal da prisão não vem apenas de bailarinos, mas de seres humanos que desejam ver a sua dignidade reconhecida. É precisamente isso que Nuno quer ver reconhecido.

Começamos a compreender a natureza poética das operações críticas levadas a cabo pelos bailarinos. Não é que eles não visem a justiça, diagnosticando viver em condições que entendem ser desumanas; simplesmente *contornam os requisitos da generalização discursiva e da justificação argumentativa, zelando pela sua dignidade a partir de uma reorganização da “partilha do sensível”* (Ranciére, 2000). Assim sendo, mais do que demonstrar axiomáticamente as razões da indignação, a dança mostra novas maneiras de pensar, de dizer (em sentido lato) e de sentir, pelo que a injustiça, que

pressupõe o reconhecimento da humanidade comum do outro, se dá a ver direta e quase-intuitivamente à plateia. Este modo de operar a crítica revela-se mais eficaz num contexto em que a autoridade tende a não dar ouvidos às reivindicações dos reclusos, as quais, quando sustentadas em gramáticas assentes na grandeza cívica, são frequentemente encaradas como truques, uma vez que esgrimidas por indivíduos em reclusão justamente por atos incivilizados. Dentro em breve analisaremos dois casos concretos em que assistimos à crítica ser operada deste modo. Para já, continuemos a deslindar ponto a ponto alguns atributos que a definem, dando a ler um trecho extraído da já conhecida conversa tida no dia seguinte à estreia do espetáculo na FCG:

André: “Só tenho a agradecer a vocês todos. Missão cumprida. Agradeço ao projeto, relativamente ao EPL não me iludo: são sempre falsos [guardas prisionais, funcionários, direção]”. Duda: “Mesmo que eles tenham sido falsos, a gente fomos verdadeiros”. André: “Qual é a consequência disto?”. Catarina: “não muda o sistema, mas ajuda com pequenas coisas. Há que usar isto para introduzir mudanças mais gerais”. (Diário de Campo, EPL, 11/jul./2022).

O fato de boa parte desta conversa se ter dedicado à conceção e antecipação dos eventuais efeitos que o sucesso do CEC teria no sistema prisional fala por si. Mas atentemos de perto nas palavras de Catarina, André e Duda. André, já o tínhamos referido, é cético relativamente ao impacto concreto do CEC no sistema prisional, não se deixando enganar nem iludir pela atitude aparentemente mais benevolente (e até elogiosa) dos guardas, facto apontado por vários bailarinos. No seu entender, eles “são sempre falsos” e não é o espetáculo que vai mudar o que quer que seja, pelo que pergunta incrédulo: “qual é a consequência disto?”. A intervenção de Duda dá-nos logo uma pista, a qual, de resto, já elaborámos atrás: o impacto, qualquer que ele seja, não depende só dos bailarinos, decerto, mas eles fizeram a parte que lhes competia, foram “verdadeiros”, “mesmo que eles [o pessoal da prisão] sejam falsos”. Só sendo verdadeira é que a dança pode surtir algum impacto no sistema prisional, qualquer que ele seja. Mas Catarina subsidia a nossa tentativa de especificar o potencial crítico da dança: quando declara que esta “não muda o sistema, mas ajuda com pequenas coisas”, desde logo nos remete para o carácter local das operações de denúncia que a dança carrega. O que se confirma quando logo depois afirma que “há que aproveitar a dança para introduzir mudanças mais gerais”. Ou seja, a dança exercita críticas sociais, seguramente, as quais, ademais, visam o bem-comum aferido em função de princípios de justiça, decerto, mas o seu *modus operandi* não é imediatamente o da generalização. A dança não convida o público para um diálogo

estribado na argumentação, sequer para a des-singularização; antes pelo contrário, na dança *a crítica será tanto mais potente quanto mais verdadeira for a apresentação*, por um lado, e, por outro, *quanto mais capaz for de sintonizar afetivamente com a plateia*. Daí o seu caráter eminentemente local, pois contrariamente ao discurso, que favorece a generalização e a itinerância das asserções fundamentadoras da *crítica*, na arte esta funda-se no fazer, no mostrar e no ser visto, i. e., *no tocar o outro e no deixar-se tocar pelo outro, no afetar e ser afetado*. Esse caráter local, todavia, não deve ser lido literalmente, pois nada impede, repare-se, que a obra esgrima “*argumentos poéticos*” em prol da *justiça*, uma vez que representa não apenas as condições de reclusão dos bailarinos, mas também de todos os reclusos, traçando, então, uma elevação em generalidade e correlata des-singularização dos artistas. São estas as “pequenas coisas” referidas por Catarina, mas que, afinal de contas, não são tão pequenas assim, uma vez que são elas que, mais facilmente que os debates argumentativos, incidem na partilha do sensível. Piraud e Pattaroni (2014) estão dentro da razão quando identificam a natureza política da tensão que a atividade artística desencadeia entre o sensível e o sentido, salientando o *continuum* estético-moral das emoções sentidas em torno das obras de arte. O que, aliás, vai em linha com o que Deleuze e Guattari (1980), procurando cogitar a emancipação fora da dicotomia individual-coletivo, apelidaram de “revolução molecular”, a qual dá conta do potencial das ressonâncias afetivas para transformar os conjuntos molares, leia-se, os significados convencionados.

No quadro do modelo dos regimes de engajamento, Centemeri (2017) e Centemeri e Renou (2017) mostraram convincentemente como as fundações ressonantes e afetivas destas operações críticas não impedem que elas ascendam em generalidade, i. e., conduzam a “mudanças mais gerais”. No que toca à crítica, o cariz local que assume no engajamento criativo alude a uma questão de escala, não de natureza, pois à semelhança do regime de justificação coloca em jogo a justiça e o reconhecimento da humanidade comum. Como se constata no seguinte trecho da conversa que temos vindo a acompanhar:

O Bryan diz: “completámos a nossa missão. Muitos foram para ver os desgraçados e viram que somos mais do que pensam”. Diz ainda que gostou da forma como foram tratados na Gulbenkian, inclusive dos guardas que os acompanharam, que diz terem mudado a sua postura. A maioria concorda. E Bryan continua: “E foi bom chegarmos aqui [à prisão], fomos bem recebidos. Não somos o que dizem que somos. Somos pessoas normais que cometeram erros e que estão a pagar por eles. E isto [o espetáculo] mostrou isso”. (Diário de Campo, EPL, 11/jul./2022).

Desde logo, não é por acaso que, quando instados a conversar acerca do espetáculo apresentado na véspera, os bailarinos logo refiram as suas repercussões na vida prisional e, mormente, nos termos em que a autoridade é exercida face a si. Bryan, p. ex., constata que os guardas mudaram a sua conduta no trato com o grupo, não apenas na FCG, como também no regresso ao EPL, pese embora só tenha passado um dia. E a maioria dos bailarinos concorda com este diagnóstico. O que não surpreende, pois o que está em causa, para os bailarinos, é antes de tudo, o reconhecimento da sua humanidade comum, como Bryan afirma e reitera: “viram que somos mais do que pensam”, “somos pessoas normais que cometeram erros e que estão a pagar por eles”. Repare-se que o sentimento de injustiça – sem prejuízo para a responsabilização pelos atos que cometeram – é aqui bem vincado, pois Bryan não se cinge a apelar para a sua humanidade comum, indo mais longe e afirmando que esse reconhecimento lhe é socialmente negado, a começar pelo sistema prisional. É por isso que diz que “muitos foram para ver os desgraçados”, ou ainda que “não são o que dizem que são”. Há um preconceito acerca dos reclusos enquanto pessoas morais que é sentido pelos bailarinos, os quais pensam que, até certo ponto, o espetáculo pode ter contribuído para transformar. O reconhecimento da sua dignidade humana já é, só por si, um passo na direção da reparação dessa injustiça de que sentem ser vítimas. Todavia, esse reconhecimento é visado (e quiçá obtido) por via do seu reconhecimento como bailarinos, i. e., somente na medida em que lograram tocar os guardas – e o público em geral – com a sua arte.

É justamente o que Bryan diz: “o espetáculo mostrou isso”, que são “pessoas normais”, o que, paradoxalmente, exigiu que se tivessem vulnerabilizado na sua singularidade autêntica por via da expressão. E mais uma vez percebemos que *o potencial crítico da dança, mais do que explicar e justificar, “mostra”* – palavra utilizada pelo bailarino – *indissociavelmente a dignidade humana dos bailarinos e a injustiça de que são alvo*. A crítica não atende à coerência estritamente lógica, pois nenhum argumento propriamente dito é esgrimido, pelo que, aquilo que na dança perde em inteligibilidade e transportabilidade, ganha em *potência e intensidade*, ao que acresce ainda o facto de conferir uma *liberdade* quase ilimitada nos procedimentos adotados, sendo aí possível, como vimos, transgredir as regras sem ser punido, mas também trazer à cena situações dificilmente articuláveis pelo discurso. Lembremos, novamente, o momento em que, porque um dos bailarinos não queria participar na mostra informal por estar ressentido com uma decisão desfavorável da direção, Catarina lhe disse que “podia participar e não fazer nada”. E isto “como forma de protesto”, uma vez que tal postura não deixaria de

interrogar e inquietar a audiência, frustrando as suas expectativas. A amplitude do escopo crítico da atividade artística, por não ter de respeitar os requisitos do debate público, é possivelmente mais vasta e maleável, tanto permitindo, num extremo, a transgressão das regras, como, no outro, a quietude absoluta. E, note-se, em ambas as situações se opera a crítica.

Evidentemente que tal não implica que a exposição da obra (a sua mostragem) não contenha em si uma justificação ou argumentação. Com efeito, não se mostra em vão: a exposição da obra expõe igual e simultaneamente a humanidade dos bailarinos, mostrando-os como pessoas como quaisquer outras cuja condição de reclusão resulta de um erro cometido no passado que não esgota a sua subjetividade. Quer isto dizer que a dança constitui uma linguagem – expressiva-sensível – que, mesmo contornando os requisitos da justificação pública, *argumenta*, num sentido lato do termo. Por outro lado, como temos vindo a assinalar, *esta linguagem artística não deixa de encontrar interfaces com a gramática pública, permitindo transições e passagens plurais e mutuamente potenciadoras*. As operações críticas e de denúncia por via do movimento dançado arrimam-se na sua *ressonância afetiva, estética e rítmica, sem com isso deixarem de ascender em generalidade e clamar com propriedade pelo reconhecimento da humanidade comum*. Apresentamos de seguida dois casos concretos, os quais analisaremos no intuito de compreender como é que essa crítica emerge na dança. O segundo incidirá numa cena específica do espetáculo já conhecida do leitor. O primeiro caso, ao qual passamos sem delongas, traduz uma cena que acabou por ser apresentada numa mostra informal, razão pela qual se seguem duas anotações do Diário de Campo: a primeira foi registada no ensaio dessa cena, a segunda, registada uma semana volvida, data do próprio dia da mostra.

Metade dos reclusos ficam de um lado da sala, a outra metade do lado oposto. Pede-se que caminhem de um lado ao outro apontando com o dedo indicador um elemento do lado oposto, que assim lhes passa a corresponder, andando devagar na sua direção. A meio do trajeto, quando se cruzam, cada dedo indicador aterra na testa do outro. Depois, os vários reclusos abandonam a formação de pares e juntam-se no meio do espaço criando uma mancha, um organismo coletivo, tocando-se somente com a ponta do indicador. Tudo isto muito lento, em camara lenta. A certa altura, vão-se separando e alinhando todos de um lado da sala, mas sempre continuando a mexer as mãos e os indicadores. Depois vão avançando devagar até ao lado oposto da sala, sendo o objetivo chegar lá só com o indicador apontado em frente e o olhar fixado no horizonte. O dinamizador profere: “é como uma paisagem que se vai transformando”. Quando chegam à outra extremidade, o dinamizador pede-lhes para transformarem o dedo indicador noutra coisa com a mão. (Diário de Campo, EPL, 20/dez/2021).

Apresentação. Foi baseada no exercício do dedo indicador. Mas com uma particularidade: a certa altura os reclusos encaminham-se para próximo do público e apontam direta e ostensivamente o dedo, com rostos sérios e trancados, ao público. Depois, esse gesto do dedo apontado vai-se desfazendo e transforma-se noutra coisa, através da dança. (Diário de Campo, EPL, 27/dez/2021).

Observemos com o detalhe possível os movimentos realizados pelos artistas nesta cena da mostra informal, dando sequência a um exercício analítico já efetuado noutra lugar (Resende & Carvalho, 2024). É pedido aos bailarinos que façam um gesto tipificado e facilmente reconhecível, a saber, o braço esticado para a frente e o dedo indicador em riste apontando a um outro. Convencionalmente, este gesto é lido pelo interlocutor como significando a indicação de algo ou alguém de que se fala. Porém, neste caso nenhuma palavra é dita. Além disso, por norma, quando se aponta alguém sobre quem se está a conversar é suposto que esse outro não dê conta de que está a ser visado. Ora, aqui sucede o contrário, uma vez que, aos pares, os bailarinos apontam o dedo frontalmente para um seu colega, cada um caminhando lenta, séria e solenemente em direção ao outro. Por estes motivos, o dedo indicador invoca claramente um gesto de acusação, ele próprio, de resto, também tipificado e pleno de significação. Ora, a dado momento, na sequência de evolução do exercício, os bailarinos misturam-se, envolvem-se uns nos outros e “é como uma paisagem que se transforma”, conforme as palavras do formador. Como consequência, o gesto, até aí hirto e tenso, perde a sua referência, maleabilizando-se, torcendo-se e até passando pelos outros corpos. Sublinhe-se que o gesto não se perde, já que o movimento dos bailarinos, que agora formam conjuntamente uma paisagem dinâmica de corpos misturados, continua a ser conduzido pelo dedo inicialmente acusador. Simplesmente, ele já não individualiza nem acusa: o significado típico da acusação é colocado entre parênteses, sendo qualitativamente investido pelo movimento dos bailarinos. Por conseguinte, o sentido convencional do gesto é, não propriamente abolido, pois ele perdura enquanto origem do movimento, mas desdobrado.

Ora, a esta perda de tipicidade do gesto não corresponde a sua realocação num novo significado semântico estável e fixo. O que acontece é que *o gesto, mais do que transitar de um significado definido para outro idênticamente determinado, se torna abstrato, condição, como assinalámos, para a expressividade*, uma vez que confere margem para que, sem deixar cair o peso da acusação (que se mantém intacto), esta seja estilizada em função do modo como cada bailarino a sente internamente. Uma semana depois, esta cena é integrada na peça mostrada ao pessoal da prisão, mas com uma nuance

introduzida a meio da sequência, momento em que os bailarinos, depois de se “acusarem” entre si, se encaminham para junto do público onde, a menos de um metro de distância, formam uma fila lado a lado e apontam o dedo na sua direção de rosto trancado e olhando fixamente em frente sem visar ninguém em específico. O momento prolonga-se por cerca de meio minuto, após o que os bailarinos voltam a dirigir-se para o centro da sala e dão continuidade à mostra nos termos que já aludimos, ou seja, misturando-se numa paisagem humana dinâmica, conquanto guiada pelo dedo, aí já transformado em mero vetor de movimento.

É da expressividade do movimento que a operação crítica aqui posta em prática colhe a sua potência e intensidade. Nós próprios, presentes na plateia, não fomos imunes ao peso moral da acusação proveniente dos cerca de dez dedos apontados na direção do público, a ponto de sentirmos dificuldade em manter o olhar nos rostos dos bailarinos durante aqueles longos trinta segundos, o que nos indicia que *a crítica, mesmo pessoal e expressivamente estilizada, ou justamente por causa disso, afeta diretamente o público presente*. Por outro lado, é por ser um gesto abstrato realizado no contexto de uma atividade artística, não tendo um referente concreto e individualizado, que ele *mostra* a acusação, mais do que a explica. E a acusação pesa tanto mais por ser desprovida de referente, i. e., ela é tanto mais poderosa afetivamente quanto mais saliente for o cunho expressivo impresso no movimento. Os bailarinos não se votam à justificação da injustiça sentida e que legitima a sua acusação; eles mostram a injustiça sentida por cada um deles através do peso da acusação levada a cabo, assim fazendo reconhecer a sua humanidade comum. Quando, seguidamente, dão corpo à tal paisagem humana reforçam justamente esta ideia, mostrando-se capazes de fazer arte apesar das condições prisionais em que forçosamente têm de viver. Ao apontar ao público, a acusação é óbvia, mas trata-se de uma acusação sem um culpado que possa ser individualmente imputado. Ao acusar sem acusado, a crítica operada é mais particularizada, pois remete para a injustiça, não dissecada e decomposta racionalmente, mas sentida. Concomitantemente, é mais generalizada, pois na falta de um acusado, ela pesa sobre todos quantos se deixem tocar pela dança dos bailarinos. Noutras palavras, *a crítica é tanto mais veemente quanto mais particularizada, uma vez que ela emerge e assenta das/nas ressonâncias afetivas sentidas*.

Passemos ao segundo caso, o qual dá conta de uma cena da peça coreográfica apresentada na FCG já aqui analisada, aquela onde os bailarinos pintam a cela no palco. Desta feita, o nosso desígnio é o de argumentar a favor do potencial crítico desse segmento, no qual, note-se, a condição reclusa dos bailarinos é trazida à cena de modo

explícito. Uma vez que esta cena já foi exaustivamente descrita, apelamos à memória do leitor e iniciamos de imediato a análise. Não bastasse ser conhecido e divulgado tratar-se de um espetáculo protagonizado por pessoas em situação de reclusão, essa condição dos bailarinos é manifestamente trazida para o palco: envergam as roupas que usualmente vestem no EPL, realizam movimentos padronizados, uniformizados e mecanizados, e pintam a sua cela no solo, local onde, enclausurados, realizam a coreografia durante alguns minutos. É da própria coreografia, portanto, que o público se sente autorizado para assistir ao espetáculo sob o prisma da reclusão que impende sobre os bailarinos, quase como se estes fossem representantes daquela realidade social, fenómeno também identificado por Brahy (2011, 2014) no seu estudo sobre as oficinas de teatro. A coreografia mobiliza, decerto, fragmentos da vida prisional e das condições aí experimentadas, lugares-comuns da vida quotidiana dos bailarinos. Mas inseridos na coreografia, esses fragmentos agenciados pelo movimento dos bailarinos não são literalmente o espaço da prisão, sequer representam a sua vida no EPL. Esta convocatória da condição de reclusão é, então, vista pelo público de um prisma diferente, pois o que está em causa não é diretamente a avaliação das condições de vida na prisão, mas o movimento dos bailarinos. Evidentemente que o público não é, ou dificilmente é, alheio ao facto de os bailarinos se encontrarem a cumprir uma pena privativa da liberdade, mas o ponto é justamente esse: não sendo alheio, ele observa-o de outra perspectiva, a saber, a da injustiça tal como ela é sentida pelos bailarinos, a qual é emanada da presença dos seus corpos marcados pelo sofrimento. *A exposição da obra equivale à mostra do sofrimento por via do corpo dançando, o qual metaforiza a injustiça sentida pelas condições consideradas insuportáveis da vida prisional: são os corpos que a experimentam, vivem, afinal, que a sentem na pele, que registam e exibem poeticamente a injustiça.* E porque no espetáculo se assiste aos bailarinos a se mostrarem para lá dessa condição, seres moralmente dignos passíveis do sofrimento que os acomete, mas, simultaneamente e no mesmo passo, de investir essa sua condição de uma vitalidade humana por via da exploração e expressão artísticas, segue-se que o reconhecimento da sua humanidade comum é promovido. Os fragmentos da vida prisional assinalam a condição reclusa dos bailarinos, mas para serem sensorial, rítmica e esteticamente envolvidos no seu movimento com vista à expressão, não do sofrimento em geral, mas daquele que é por si sentido, i. e., da sua verdade autêntica, desdobrando os elementos prisionais sob a égide da sua singularidade. E é daí que a sua plena dignidade humana potencialmente se dá ao reconhecimento, uma vez que os bailarinos se mostram ao longo de todo o espetáculo

seres dotados de potencialidades que extravasam, não só a sua atual condição de reclusão, mas também a conduta que justificou o cumprimento da pena. Uma “justiça poética” que, não perdendo o horizonte da justiça e do bem-comum, se baseia numa humanidade comum cuja incomensurabilidade só pode, com efeito, ser mostrada.

A crítica contra as condições de vida que experimentam na prisão decorre, antes de tudo mais, de se mostrarem passíveis e suscetíveis face às mesmas, o que é conseguido à custa da expressão do sofrimento. Assim sendo, esse sofrimento, aí singular e personalizado, e porque investido coreográfica e cineticamente, abre para um sentimento mais geral de injustiça, legitimando, e mais do que isso, consubstanciando, a crítica operada. A distância cognitiva e a des-singularização inerentes ao regime de justificação são aqui, não apenas dispensáveis, como até ameaçadoras, uma vez que a potência da crítica depende justamente da afetação na e pela singularidade do sofrimento de cada bailarino, o que tem por condição que estes se exibam e mostrem, mais do que demonstrem. Esse é um risco tomado pelos artistas, mas, apesar de tudo, moderado pelo dispositivo-espetáculo, como bem viu Brahy (2014): mesmo não representando os bailarinos uma personagem, o simples facto de estarem em cima de um palco a realizar um espetáculo providencia-lhes uma *máscara* que, de certa maneira, abre uma distância entre cada uma daquelas pessoas que se encontram a dançar e o bailarino que cada um é naquele momento. De resto, como conferimos, *não é a vida biográfica propriamente dita dos bailarinos que é expressa, mas a sua relação emocional com esses conteúdos subjetivos, os quais permanecem desconhecidos do grande público*: as palavras de Olga ainda reverberam, quando juntos dos bailarinos disse “não querer saber das suas tristezas, mas também não querer passar por cima delas”. Assim, a expressão dançada em cima do palco, não deixando de constituir um exercício de coragem dos bailarinos, pois é o seu sofrimento, e não o de nenhum outro, que é exposto, tende a proporcionar-lhes a segurança necessária, uma vez que não é a causa do seu sofrimento concreto que é expressa. Repare-se que vemos aqui desenhar-se uma espécie de proto-des-singularização, condição, justamente, da operação crítica que a dança leva a cabo no registo da justiça poética. Não se trata, parece-nos claro, de uma des-singularização tal como a concetualizada no regime de justificação, senão de uma tal que ascende em singularidade, mesmo que, por esse intermédio, denuncie as condições gerais da vida em reclusão.

Mesmo que visando a justiça e o bem-comum, as diferenças entre o engajamento criativo artístico e o regime de justificação quanto às vias seguidas e aos modos segundo

os quais as operações críticas são realizadas são notórias. O que em nada invalida que os bailarinos não possam elaborar, desenvolver, comunicar e debater publicamente as injustiças que entendem sofrer no âmbito da sua reclusão por via da argumentação discursiva. Os vasos comunicantes entre o engajamento criativo e o de justificação fazem-se presentes, apresentando composições várias e matizando, de modo mais ou menos esbatido, as suas diferenças, as quais, de qualquer das formas, subsistem. Nesse sentido, é bastante frequente ouvir os bailarinos proferirem junto da equipa do CEC e de nós próprios inúmeras queixas, protestos, reclamações e reivindicações, justificando-as e fundamentando-as. Não surpreende, pois, que também através da sua condição de bailarinos exerçam críticas justificadas a respeito de o que consideram ser injustiças cometidas contra si na sua qualidade de reclusos. A esse propósito, perante os microfones de um órgão de comunicação social, Zeferino lamenta que “a maioria dos estabelecimentos prisionais não incentivem os reclusos a integrarem-se na sociedade”. Segundo o bailarino, “os reclusos chegam [à prisão] e ficam inativos durante anos, falam com uma educadora de seis em seis meses, pedem para trabalhar e ir à escola e demora quase um ano”, apelando, por isso, para que as prisões realizem um esforço mais veemente na dinamização e implementação de atividades junto dos reclusos. E Davidson, elogiando o CEC e descrevendo a sua importância, socorre-se do contraste com a vida na prisão: a dança é benéfica para mudar a rotina do recluso, que está “sempre fechado na cela, refeitório e pátio, e assim abre a mente”. Ainda de acordo com Zeferino, também os reclusos “precisam de viver coisas boas e aprender com atividades que os ajudem para a vida”⁵⁸⁵. Ou seja, o engajamento criativo articula-se com o regime de justificação, permitindo aos bailarinos navegar entre os dois registos de operar críticas morais e políticas: os seus ingredientes e elementos articulam-se em composições díspares, transitando entre a poética e a lógica argumentativa. Sendo bailarinos, sabem por experiência própria os proveitos que a participação no CEC aporta para a vida dos reclusos, logo, sentem ter a legitimidade necessária para reclamarem, em nome da justiça e do reconhecimento da sua humanidade comum, pela implementação de atividades congéneres.

O que não deve obscurecer os riscos e as ameaças inerentes a um eventual peso excessivo do regime de justificação nos arranjos em que participa com o engajamento criativo. Leiamos as seguintes palavras de Olga:

⁵⁸⁵ Extraído de uma notícia disponibilizada no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

“Não tenho nenhuma ideia escondida na manga, não há um tema que me interesse debruçar. Não tenho como finalidade, expor ao mundo uma visão crítica sobre o sistema prisional”⁵⁸⁶.

A coreógrafa afirma sem rodeios não pretender “expor ao mundo uma visão crítica sobre o sistema prisional”. Sob pena de invalidar todo o raciocínio até aqui desenvolvido, mas também o próprio discurso de Catarina, coordenadora do CEC, devemos ler as suas palavras com cautela. Assim, cabe-nos desde já clarificar que a aceção conferida por si à crítica é justamente a perfilhada no regime de justificação. Ou seja, o que Olga não pretende é construir uma obra que explique e demonstre axiomática e logicamente a injustiça de que os bailarinos, enquanto reclusos, são objeto. O que é interessante notar – e aí parece-nos que Olga entronca com o nosso argumento – é que *a adoção prévia de uma visão crítica que se pretenderia transmitir pela dança constitui uma ameaça para o engajamento criativo, retirando-lhe, inclusive, o seu potencial crítico*. É por isso que “não há um tema que lhe interesse debruçar”, ideia predefinida e delineada de antemão cuja aplicação teria como consequência o coartar da liberdade exploratória e expressiva dos bailarinos, reduzindo a sua capacidade de se envolverem a partir da sua vida interior e, conseqüentemente, minimizando a potência e a intensidade do potencial crítico da dança, no limite até mesmo bloqueando-as. Prossigamos o raciocínio ainda auxiliados pelos investimentos atuantes de Olga, para o que convocamos um excerto de uma reportagem de um órgão de comunicação social:

“Todos a fazer o mesmo desenho, a tirar as medidas. E nós a percebermos que aquilo era três passos por cinco passos. É a fronteira entre a arte e a realidade. É um objeto artístico maravilhoso”. Nunca pensou em fazer um espetáculo sobre a qualidade da comida servida no refeitório, os preços praticados na mercearia, em suma, sobre as reivindicações no sistema prisional. Sempre quis que aqueles homens “se focassem neles, no que sentem, no que os prende à vida, no que os faz viver”. Era isso que a dança lhes podia dar de “salvação”. E ficou convencida de que, com esta experiência, algo mudou dentro deles. “São homens que sonham”, que acreditam na “possibilidade de terem um lugar no mundo”. (Depoimento de Olga)⁵⁸⁷.

Este depoimento aborda o momento em que Olga descobriu, durante um ensaio, a cena da cela, a qual, como se sabe, viria a constar da coreografia apresentada. Ora, mais

⁵⁸⁶ Extraído do Diário de Criação de Olga, disponibilizado no *website* do CEC. URL: <https://corpoemcadeia.com/diario/>.

⁵⁸⁷ Extraído de uma notícia disponibilizada no *website* do CEC. Entre aspas leem-se as palavras pronunciadas por Olga. URL: <https://corpoemcadeia.com/imprensa/>.

uma vez a coreógrafa é clara, pois afirma que não pensou em fazer uma obra “sobre a qualidade da comida servida no refeitório ou os preços praticados na mercearia da prisão”. O objetivo de fazer “reivindicações ao sistema prisional” deve ser deliberadamente colocado de parte quando o que está em jogo é a consumação de uma obra de arte. Porquê? Justamente porque Olga sabe que essa consumação depende de os bailarinos “se focarem em si, no que sentem, no que os prende à vida, no que os faz viver”. Se assim não fosse, tratar-se-ia de um documentário, não de dança. A crítica operada por via da criação artística requer a abolição de qualquer quadro normativo predeterminado, pois a humanidade comum dos artistas só se dá ao reconhecimento na medida em que os bailarinos se expõem na sua singularidade, só assim lhes podendo ser dada a “salvação”, i. e., “terem um lugar no mundo”. O sentimento de injustiça, no engajamento criativo, resulta pífio se tratado *diretamente* por via da articulação de críticas justificadas, as quais, evidentemente, têm as suas sedes próprias. *A injustiça, na criação artística, deve ser afetivamente sentida*, mais do que explicada, pelos bailarinos *mediante um trabalho sobre si próprios*, sendo essa a condição para que a possam comunicar aos outros, não tanto por via da exposição verbal, mas da expressão da sua singularidade única e insubstituível. É por isso que o público é tocado pela obra, mais do que elucidado.

Assim sendo, sem embargo as articulações e as passagens abertas na atividade dos artistas entre o engajamento criativo e o regime de justificação, inclusivamente potenciando-se mutuamente, há riscos envolvidos quando a composição por si formada dificulta (no limite, impede) a fecundação do primeiro, riscos, esses, que não devem ser negligenciados. *O excesso de justificação pode comportar efeitos perversos e nocivos nas operações críticas levadas a cabo pela criação artística, devendo ser referida, desde logo, a ameaça de impedir a expressividade*. Os critérios da razoabilidade e da justificabilidade aplicados para aferir o mérito das proposições verbalmente articuladas pressupõem a des-singularização dos denunciadores e a correlativa generalização da crítica. Ora, como vimos, a expressão artística funda-se na excecionalidade de cada vida interior, pelo que, quando avaliada à luz destes critérios o seu potencial crítico, sendo encarado segundo uma lógica demonstrativa, é despojado da sua força e intensidade. Além disso, os princípios de justificação aplicam-se a situações concretas cuja injustiça deve ser aferida segundo o regime da verdade empírica: há que apurar o que sucedeu para saber qual das ordens de grandeza é a mais adequada para a denunciar e reparar. Ora, a verdade no regime de autenticidade não é avaliável deste modo, uma vez que remete para a vida interior dos artistas. Por conseguinte, *quando a expressão artística é*

exclusivamente julgada segundo os princípios de justificação, os artistas podem sair feridos e magoados, no mínimo incompreendidos. E mesmo que as consequências da imposição da justificação no engajamento criativo não sejam tão extremas como as que mencionamos, não deixa de tornar as operações críticas realizadas na e pela arte redundantes, condenadas a repetir denúncias já elaboradas a montante, com a única diferença de as comunicar através de outros meios. Mesmo mantendo presente, como temos vindo a enaltecer, que a pureza e a decantação dos engajamentos servem o simples propósito de sustentar e promover a inteligibilidade do *socius*, uma vez que empiricamente os mesmos se conjugam e compõem permanentemente (abrindo entre si vasos comunicantes, mais ou menos felizes, tendo em consideração as situações e os desafios concretos que aí os indivíduos enfrentam), parece-nos, apesar de tudo, que a crítica, seja porque esvaziada da sua potência seja por ser redundante, acabaria por resultar frouxa.

Fechamos desta forma o círculo que fomos progressivamente traçando em redor do engajamento criativo artístico. Por um lado, apurámos as juntas específicas que nele consubstanciam o *continuum* entre o envolvimento corporal dos artistas com os materiais artísticos, a atividade reflexiva exercitada em torno das suas criações e obras, e as operações axiológicas de valoração, avaliação e julgamento carreadas pela atividade artística. Correspondentemente, constatámos que a subjetivação dos artistas passa pela génese de capacidades práticas para visar a consumação das obras em cuja realização se empenham, de capacidades reflexivas através das quais antecipam e concebem vias alternativas para o curso da sua ação, e de capacidades morais segundo as quais nem todas essas vias têm o mesmo valor, dando lugar a umnexo de responsabilidade entre os artistas e as suas opções artísticas. Como baixo contínuo desta reflexão, mantivemos presente a indissociabilidade destas três dimensões, frisando os seus interstícios e constantes vai-e-vem visíveis na coordenação do curso da ação dos artistas em situações concretas. Por outro lado, o círculo fica igualmente fechado na medida em que, para além de especificarmos os atributos do engajamento criativo, descrevendo desde a natureza das dependências aí mantidas pelo artista com o meio ambiente, passando pelas mutualidades aí estabelecidas, até às relações mantidas consigo próprio, demos ainda conta das suas várias passagens com os restantes regimes e através das quais os artistas transitam e

navegam na composição da sua subjetividade compósita e plural. Nesse sentido, procurámos manter com os demais regimes um diálogo profícuo, apontando tanto para as potencialidades das suas passagens, como para os riscos e ameaças contidas nas mesmas. Através da criação artísticas, verificámos que os artistas se subjetivam transitando entre modelos de prova distintos, nos quais atestam as suas capacidades (não apenas artísticas) e as fazem reconhecer de maneiras díspares. Tudo isto num contexto de institucionalização – que nunca deixou de estar presente – cuja coordenação do curso da ação exige, não apenas da parte dos artistas, mas também dos técnicos e funcionários que com eles trabalham, ajustes e reajustes permanentes na urdição de comunalidades onde a singularidade tenha lugar e se acomode.

5 Conclusão

Nestas últimas páginas dedicadas às considerações finais, sentimos ser nosso dever sintetizar as principais linhas de força da pesquisa apresentada. Até porque, reconhecemo-lo, o excuro seguido pela análise e discussão dos dados não se ordenou ponto por ponto com a sequência adotada e inicialmente enunciada na apresentação dos objetivos de pesquisa. Se as várias ideias que pontuam a nossa linha de argumentação podem para o leitor resultar dispersas quando lidas por referência à listagem dos propósitos da pesquisa, tal se deve ao facto de estes, analiticamente separáveis, se terem revelado imbricados e misturados na realidade empírica. Assim sendo, com vista à maximização da inteligibilidade do argumento, a organização do capítulo anterior procurou um equilíbrio difícil entre a necessidade de, por um lado, corresponder à discriminação dos objetivos de pesquisa e responder às questões inicialmente formuladas e, por outro, manter na medida do possível uma descrição fidedigna do fluxo experiencial dos artistas, o qual resiste o mais das vezes à compartimentação. Se tal desígnio almejou ser alcançado é um juízo que compete ao leitor. Em todo o caso, entendemos caber-nos, não apenas *sintetizar as principais conclusões do estudo, como também sistematizá-las em função das interrogações que o moveram e dos objetivos que o enformaram*. Esta é, com efeito, a primeira finalidade destas derradeiras páginas.

Um segundo propósito visado nas considerações que se seguem é o de avaliar e ponderar a relevância da pesquisa no quadro da literatura sociológica existente. Afirmámos na introdução pretender contribuir para, na medida das nossas possibilidades, colmatar aquilo que identificámos serem algumas lacunas na bibliografia a respeito da arte, em geral, e da criação artística, em particular. Cumpre, pois, primeiramente aferir se efetivamente lográmos tal intento, para então, seguidamente, sopesar a medida do sucesso e fundamentar de que modo o pensamos ter podido obter, momento oportuno para, por um lado, *identificar as limitações do nosso estudo* e, por outro, *assinalar as potenciais aberturas contidas no mesmo para pesquisas vindouras na área da Sociologia*.

Todavia, conforme avançámos na introdução, a esta investigação também foi inerente o desejo de relevar e contribuir para além do domínio estrito da Sociologia, em específico, e do meio académico, mais genericamente, mesmo que não ostensiva nem imediatamente. Se é verdade que a pesquisa não foi conduzida com a preocupação de os seus resultados poderem ser *diretamente* aplicados e implementados nos contextos empíricos estudados – e congéneres –; se, ademais, enjeitámos alinhar-nos explicitamente

– pelo menos na medida dos limites da nossa reflexividade – em qualquer agenda ideológica ou manifesto ativista, concentrando-nos na descrição e compreensão sociológicas da experiência criativa artística e respectivas modalidades de subjetivação; ora, apesar disso, não deixámos de antecipar, sob a forma de desejo, ter esta pesquisa um impacto público na melhoria das condições de vida das pessoas em situação - transitória ou definitivamente - de institucionalização. Consideramos justo, assim sendo, rematar o texto com uma breve *reflexão que conceba de que maneira pode esta pesquisa ser aproveitada no sentido de contribuir, mesmo que modestamente, para a urdição de uma comunidade mais aberta, inclusiva e plural.*

5.1 Principais linhas de força do estudo

5.1.1 O engajamento criativo artístico

Passemos, então, à primeira tarefa que aqui nos incumbimos de realizar: a de sintetizar as principais ilações do estudo e a de as sistematizar à luz dos objetivos nele perseguidos, procurando clarificar de que modo pensamos ter podido dar resposta às questões inicialmente formuladas. Partindo do modelo dos regimes de engajamento - de acordo com o qual, não apenas a ação é internamente heterogénea, como os indivíduos se afiguram versáteis para navegar por entre diferentes modos de se envolverem na ação e de coordenarem situacionalmente o seu curso, - constatámos que *a delimitação e demarcação da experiência dos artistas em torno da sua criação e das suas obras de arte resulta de um equilíbrio precário e nem sempre garantido.* Para que a experiência criativa artística prenda e, conseqüentemente, para que os indivíduos nela envolvidos se subjetivem na sua condição de artistas, faz-se necessário que seja arrancada ao fluxo experiencial através do qual organismo e meio ambiente transacionam ininterruptamente. A fecundação da experiência criativa repousa, pois, sobre um frágil equilíbrio entre, por um lado, a emergência e subsistência de uma qualidade e direção específicas que a individualize e distinga das demais e, por outro lado, a necessidade de se compor com outras injunções práticas e de ser posta-em-comum, uma vez que não é um assunto exclusivamente subjetivo. Por conseguinte, *a experiência criativa artística, tanto quanto a subjetivação dos artistas, sendo, decerto, compósitas e dinâmicas - mais do que uma configuração imutável e estática -, não são, contudo, infinitamente elásticas, carecendo da parte dos artistas, mas não só, diversos e permanentes ajustes e reajustes práticos na coordenação do curso da ação criativa.* Interrogarmo-nos a respeito da experiência

criativa e das modalidades de subjetivação artísticas remete, assim sendo, para duas tarefas maiores, mas indissociáveis: por um lado, compreender as especificidades definidoras da ação dos artistas com vista à consumação da obra de arte e em torno desta, mas, por outro lado, indagar os mosaicos em que esses atributos específicos qualificadores da criação artística se compõem com outros regimes de engajamento nas situações concretas em que os artistas coordenam o curso da sua ação.

Daqui desdobrámos um leque de três questões concatenadas: (i) *qual a especificidade do engajamento criativo artístico?*, (ii) *qual o seu lugar no mapa de regimes já conceptualizados?* e (iii) *quais os modos através dos quais o engajamento criativo se compõe com os demais nos contextos institucionais estudados de forma a garantir a consumação da experiência criativa artística e a respetiva subjetivação dos artistas?* E procurámos responder-lhes partindo dos instrumentos analíticos providenciados pelo modelo dos regimes de engajamento, os quais, longe de fechar a realidade empírica, permitem preservar a sua abertura, singularidade, incerteza, imprevisibilidade, inesgotabilidade e dinamismo, levando a sério o que os indivíduos fazem e dizem na construção do comum, mas sem perder de vista a missão de elaborar uma construção de segundo grau, a qual entendemos caber à Sociologia. Em resposta à segunda questão, assinalámos as afinidades e as diferenças entre o engajamento criativo artístico e os restantes; já para atender à terceira, tonificámos a observação dos seus interstícios e sublinhámos as avenidas instauradas entre eles, fossem elas potenciadoras da criação artística ou, inversamente, ameaçadoras.

Mas antes de aí chegar devemos sumariar e sistematizar a resposta que pretendemos ter dado à primeira das questões. Para descrever e compreender o engajamento criativo artístico lançámos mão do léxico fornecido pelo modelo dos regimes de engajamento, estruturando a análise em dois eixos principais. Um primeiro composto por três dimensões inextrincáveis, a saber, a relação dos artistas com o meio ambiente, as mutualidades no quadro das quais se relacionam com os outros e a relação prática desenvolvida e mantida consigo mesmo. O segundo eixo é também composto por uma tríade de dimensões contínuas entre si: a corpóreo-sensível, a hermenêutica-reflexiva e a axiológica-moral. A ação é simultaneamente sensível, reflexiva e moral, voltada para o mundo, para os outros e para si mesmo, sendo que cada regime aponta para um modo diferente de o curso da mesma se coordenar.

Assim, descrever a criação artística enquanto engajamento passa, desde logo, pela aferição da natureza das dependências práticas aí estabelecidas pelos artistas com o

entorno e das mutualidades por si entretidas. Nessa senda, *debruçámo-nos sobre os modos de espacialização e temporalização do engajamento criativo, mostrando que o mesmo, longe de se circunscrever aos espaços e tempos afetados pelas instituições para o desenvolvimento das atividades artísticas, configura um arquipélago de espaços e tempos não necessariamente contíguos*. E porque o engajamento criativo pode surgir fora das salas e do intervalo horário das sessões dinamizadas, argumentámos ser necessário superar uma visão estritamente euclidiana do espaço e cronológica do tempo, dando conta do caráter fenomenal da sua *geografia em forma de arquipélago* e da sua *continuidade pontilhada*, incidindo com particular agudeza nos momentos de interrupção e retomada da criação. O que à luz das categorias clássicas do espaço e do tempo se afiguraria como uma rutura do engajamento criativo, não é mais do que o resultado da sua modulação de intensidade. Ele pode, evidentemente, ser interrompido, passando os artistas para outras atividades em que se envolvem segundo os requisitos pragmáticos de outros regimes, mas sem que aquele rompa necessária e inteiramente, já que pode surgir em qualquer local e momento. Daqui se conclui que *as situações onde a criação artística se dá são subdeterminadas e incertas, remetendo para uma averiguação empírica, mas também o resultado concomitante do curso da ação, não devendo, por isso, ser pressupostas nem tidas como um recinto externo da ação*. Mas concluímos ainda que *a experiência criativa artística não se reduz estritamente à prática da atividade artística, i. e., à aplicação concreta das cores na tela e ao movimento dançado do corpo, antes abrangendo outros lugares e tempos que, pese embora os artistas não estejam a pintar e a dançar em sentido estrito, estão, no entanto, envolvidos na criação*.

Em sequência, analisámos as avenidas e a natureza da sequencialidade da ação no engajamento criativo, ou seja, os modos através dos quais este dura e se prolonga no tempo. Para isso, focalizamos a intencionalidade posta em prática pelos artistas, *aferindo que a mesma é magnetizada pela consumação da obra de arte, a qual é responsável por assegurar a continuidade, a direção e a qualidade da experiência criativa independentemente das interrupções*. Os artistas lançam-se no futuro em vista deste desígnio, conferindo à criação uma direção – mesmo que incerta e sinuosa –, uma continuidade – mesmo que pontilhada e dispersa –, uma consistência – mesmo que por vezes volátil e mutável – e uma qualidade específica. Independente do sucesso da empreitada, i. e., de a obra ser efetivamente concretizada, *o engajamento criativo prende quando este desdobramento temporal é posto em prática, uma vez que é ele que dota a ação criativa da sua fisionomia e intensidade particulares*. Neste passo, assinalámos três

indicadores que evidenciam que a criação artística comporta uma intencionalidade própria, a saber, a intenção, a dúvida e a avaliação. Mas *aferimos tratar-se de uma intenção mutável, brumosa e indefinida que desdobra uma temporalidade flexível e maleável, oferecendo aos artistas a possibilidade de, por um lado, efetuarem antecipações e deliberarem sobre o rumo a imprimir à criação, por outro, de rever e ajustar a ação em função da consumação da obra visada.* Na senda de especificar o modo de durar específico da criação, *verificámos, em primeiro lugar, que em grande parte do processo de criação a incerteza ocupa um lugar central.* Em segundo, *que a dúvida dos artistas em torno dessa incerteza não mantinha como referência um objetivo final bem definido, sendo, outrossim, também este incerto, adquirindo forma ao longo da criação.* Ainda em terceiro lugar, *apercebemo-nos que o acaso não é necessariamente um obstáculo a contornar, mas parte integrante da criação, eventualmente até o seu mote.* As hesitações experimentadas pelos artistas indicaram que *a intencionalidade criativa se afigura experimental e tateante, na medida em que ainda não se sabe o que a obra a ser consumada é ou deve ser.* A sequencialidade da ação criativa mostrou-se, pois, aberta e indefinida, na medida em que as ideias que lhe estão na base são nebulosas e vagas.

Mas também enfatizámos os modos através dos quais a criação artística espacializa o meio ambiente, observando o envolvimento corporal dos artistas com os seus materiais artísticos. O espaço onde a criação decorre é por ela transfigurado, na medida em que ocorre uma reorganização e redistribuição dos apoios práticos de que depende. Além disso, dá-se igualmente uma *reconversão da natureza desses apoios, os quais passam a integrar a coordenação do curso da ação sobretudo através das suas propriedades estéticas, sensório-percetivas, afetivas e rítmicas.* No caso da pintura, *a criação assenta no gesto pictórico que agencia a tintas, os utensílios e a tela com vista à consumação da obra, estribando-se, portanto, na textura das tintas, no cromatismo, na dimensão da tela, na evolução da mesma de um ponto de vista perceptivo ou nas potencialidades do pincel e da espátula.* O arranjo material necessário à criação não vale, portanto, só por si, carecendo do gesto pictórico que as investe de maneira adequada para o prosseguimento da criação, i. e., para que o artista possa manter as transações estéticas e sensoriais com o entorno necessárias à consumação da obra. *É o gesto qualitativa e esteticamente direcionado que investe e qualifica o espaço de saliências sensório-percetivas, mas também que temporaliza a ação.* Já na dança, *por seu turno, vimos que as âncoras ambientais, mais do que nos objetos, são agenciadas pelo movimento que liga o corpo ao próprio corpo, abrindo para a consciência corporal da sensação interna dos*

movimentos realizados, essa sim o verdadeiro material artístico dos bailarinos. A relação mantida pelos bailarinos com o meio ambiente e com os seus pares decorre do exercício da consciência corporal, sendo essa a via de acesso às sensações internas do movimento. E é o movimento conduzido pela qualidade das sensações internas que espacializa e ritma a criação. O engajamento criativo passa, portanto, por um investimento do meio ambiente, mas também das mutualidades, que o reconverte qualitativamente, apetrechando-o de âncoras capazes de dar continuidade à criação.

Seja o gesto pictórico, seja o movimento dançado do corpo, são, então, orientados estética, sensorial, perceptiva e ritmicamente, atributos definidores das dependências mantidas pelos artistas com o entorno. Ora, tratando-se de um *modo de coordenação do curso da ação vincadamente estético, apelando à receptividade sensível e afetiva dos artistas*, tanto face ao entorno como aos outros, segue-se que o equilíbrio entre as componentes ativa e passiva do engajamento criativo dos artistas sofre uma redistribuição. *E apurámos que aquilo que o distingue é o facto de, não apenas exacerbar a dimensão passiva da ação, como também o de nela se concentrar, por vezes deliberadamente, canalizando-a esteticamente para a criação.* Assim, analisámos cuidadosamente como os artistas apuram a sua sensibilidade para se sintonizarem com os apoios práticos fornecidos pelo ambiente, convertendo a passividade em passibilidade para criar. Mas também que, para tal, se faz *necessário que os artistas direcionem o que passiva e sensorialmente recebem para a criação: somente nesse direcionamento, no seu sentido e intensidade, é que a passividade se torna passibilidade.* Com efeito, vimos os pintores suscetibilizarem-se aos efeitos afetivos e perceptivos da evolução seguida pela tela para definir os passos seguintes da criação, ou até convertendo episódios quotidianos, mais banais ou exóticos, em alavancas para pintar. Da mesma maneira, vimos os bailarinos sentirem as qualidades afetivas e estéticas do espaço para criarem os seus movimentos. No limite, até mesmo a aparente falta de movimento ou inação pode constituir em si mesma numa matéria de suscetibilidade que a canaliza para a composição expressiva artística. *Concluimos, pois, que o nexa estabelecido entre a atividade e a passividade no engajamento criativo sofre um estreitamento significativo, assumindo esta última um lugar central na criação artística e assim tornando a criação uma sequência da ação onde oscilam os momentos de vigilância e exame, por um lado, e, por outro, mais até do que de perda de controlo – expressão que, em rigor, reconhecemos pecar por excesso –, de afrouxamento do exercício cognitivo, de onde advém a possibilidade de acomodar o acaso na criação e de os artistas se surpreenderem com o que realizam.*

Em todo o caso, percebemos que no engajamento criativo artístico, como em qualquer outro, o curso da ação é prenhe de sentido, pelo que o envolvimento dos artistas com o entorno, com os materiais e com os outros não se reduz às dependências práticas com eles mantidas pelo corpo e pela sensibilidade. Como ação intencional, a criação artística conduz os artistas a experimentarem dúvidas, impasses e hesitações, mas também a envidar esforços reflexivos de elaboração das mesmas, revendo e ajustando a sua conduta com vista a decidir pelo rumo mais apropriado. Analisámos, neste sentido, os formatos informativos e cognitivos postos em prática no engajamento criativo e através dos quais os artistas produzem sentido, não apenas acerca da evolução da sua criação, como também das obras que daí resultam. Observando de perto a atividades dos artistas, *apurámos que a deteção, elaboração e resolução das dúvidas no seio da criação artística se desdobra através de formatos informativos – segundo os quais são selecionados os traços relevantes da realidade para a criação em curso – e formatos cognitivos – através dos quais se elaboram e densificam as informações recolhidas com vista à consumação da obra – vincadamente indexados à prática e de natureza qualitativa e sensorio-perceptiva, cromática e cinética. A reflexividade dos artistas é desencadeada por pistas de cariz estético e distribuída no tempo, pelo meio ambiente e pelos outros. E é através desses mesmo formatos que os artistas produzem sentido a respeito das suas obras, o qual se encontra intimamente conectado à intensidade afetiva destas, instaurando, por conseguinte, um campo hermenêutico onde vigora a ambiguidade. As obras, além de um objeto material, carregam um sentido, espoletando interpretações díspares. Mas esta operação cognitiva assume contornos específicos no engajamento criativo, uma vez que, por um lado, apela fortemente à imaginação, por outro, entrelaça o discernimento e a atenção cognitiva com a fruição sensorial e a satisfação emocional.*

Finalmente, deslocámos a análise para a dimensão axiológica do engajamento criativo, *identificando ser a expressividade sensível e afetiva o bem moral aí perseguido. A criação artística, de acordo com os dados coligidos, visa a consumação da obra, a qual consiste na realização, mais do que da vontade pessoal, da verdade dos artistas, e mais do que no registo do interesse particular, no da autenticidade, o que implica que os mesmos se envolvem e expõem na sua singularidade única e irrepetível. Assim sendo, as decisões criativas são moralmente invioláveis – atributo fundamental das mutualidades o engajamento criativo – e as obras de arte altamente personalizadas, dando lugar a um nexos de responsabilidade entre estas e os artistas, visto serem eles os únicos imputáveis pelo gesto e pelo movimento que as trouxe à existência. A expressividade, enquanto bem*

moral, investe os formatos de valoração e avaliação segundo os quais os artistas realizam operações judicativas a respeito das decisões tomadas no curso da criação, pois nem todas as vias da ação reflexivamente concebidas são equivalentes, umas apresentando-se como melhores do que outras, mas também da qualidade e mérito das obras, servindo de barómetro para a qualificação e para o reconhecimento dos artistas. *E vimos neste passo as tensões que atravessam o engajamento criativo devido à fricção entre a avaliação – e inerente equivalência e generalização – e a singularidade na sua irreduzibilidade e excecionalidade, dando conta de se tratar, mais do que de uma ascensão em generalidade, de uma ascensão em singularidade.* Pudemos, assim, atestar os modos segundo os quais se estabelece a continuidade entre o envolvimento corporal, o exercício da reflexividade e as operações axiológicas no engajamento criativo, tanto no que toca à relação dos artistas com o meio ambiente, como às mutualidades que entrecem.

Todavia, a esta descrição do engajamento criativo artístico falta a relação do artista consigo mesmo, i. e., as *modalidades de subjetivação*, para cuja análise nos orientámos igualmente pelas três dimensões aludidas. Constatámos, nessa senda, que ao investimento qualitativo do meio ambiente e das mutualidades, que reconfigura esteticamente o espaço e ritmicamente o tempo, correspondem certas capacidades práticas de agir essenciais para o envolvimento no engajamento criativo e para os artistas se subjetivarem. Noutras palavras, *à transfiguração do meio ambiente e das mutualidades corresponde a génese e a formação de poderes de agir sobre esse mesmo entorno e de por ele ser afetado.* Este é um *primeiro momento (não no sentido cronológico de termo) da subjetivação dos artistas: a formação das capacidades práticas para transacionar apropriadamente com o meio ambiente e com os outros permite articular a ação e as consequências da mesma, logo, direcionar e qualificar o curso da ação.* Sem este este passo, a perspectiva que a subjetividade é não se constitui. *Na dança, o apuramento da consciência corporal é a condição para que os bailarinos formem e adquiram o poder de manter as dependências práticas com o meio ambiente que configuram o engajamento criativo.* Somente através deste investimento de si próprio é que se torna possível aos bailarinos aceder e agenciar a qualidade cinética do corpo (material da dança) e assim sintonizar estética e qualitativamente com o meio ambiente e com os outros. *A escuta corporal, o contágio emocional, a abertura sensível ou a permeabilização afetiva são algumas das capacidades que vimos os bailarinos adquirirem com vista à consumação da obra de arte.* Tal como *na pintura, o poder de pintar implica a capacidade de apreender a tinta no seu cromatismo e textura, de apurar a acutilância percetiva, o manejo dos utensílios*

e a sensibilidade aos materiais. Concluimos, portanto, que a obra não é literalmente o prolongamento do corpo do artista, na medida em que entre ela e o artista existe desde logo um hiato consubstanciado pelo gesto pictórico e pelo movimento que agencia os materiais artísticos.

De seguida, mostrámos que *as capacidades para agir e assim manter as dependências com o meio ambiente e as mutualidades são concomitantemente reflexivas.* Os artistas são capazes de pensar, deliberar e ponderar cada passo dado em vista à consumação da obra, mesmo que através de formatos informativos e cognitivos específicos. *As capacidades reflexivas dos artistas em torno da sua criação e obras definem-se, como constatámos, por operar qualitativamente e sensorialmente, vinculando a produção de sentido à intensidade afetiva carregada pelas cores e tintas, mas também pela qualidade do movimento dançado.* O exercício da reflexividade revelou-se essencial para a elaboração de vias alternativas da ação, bem como de controlo e antecipação, na medida do possível, dos efeitos de cada passo dado no curso da criação. *E constatámos que as habilidades reflexivas dos artistas operam no seio de uma linguagem vincadamente afetiva e qualitativa, imbricando em si momentos cognitivos e outros hedónicos. Assim, a subjetivação passa não apenas pela capacidade de agir e sofrer no e do entorno, mas também pela proliferação de vias possíveis da ação, as quais, mesmo que não efetivamente atualizadas, são concebidas e antecipadas, e os seus possíveis efeitos simulados.* Isto significa que a formação da perspetiva que a subjetividade é acrescenta à ligação entre a ação e as consequências da mesma um nível de virtualidade composto pelas vias alternativas do curso da ação que pese embora concebidas não foram, porém, atualizadas. Ou seja, *a génese das capacidades artísticas só desencadeia o processo de subjetivação se as mesmas contiverem em si a possibilidade de não serem seguidas.* Além da sua aquisição, a subjetivação passa pela instauração de um espaço hermenêutico onde seja possível aos artistas relacionarem-se reflexivamente com a ação que levam a cabo. O mesmo é dizer que essa perspetiva se passa a reconhecer como uma entre várias outras, *alargando cognitivamente o distanciamento entre a obra e o artista que sobre ela delibera, mesmo que por intermédio de operações eminentemente estéticas.*

Finalmente, complementámos a análise das modalidades de subjetivação com a dimensão moral. Pois se a subjetividade passa pela formação de capacidades de agir e receber no e do entorno – as mutualidades incluídas – e ainda pela proliferação e multiplicação reflexiva das vias possíveis do curso da ação, a verdade é que *a constituição*

da perspectiva subjetiva requer um vínculo moral à luz do qual ela é, não apenas uma entre outras, não apenas capaz de escolher uma de entre várias alternativas, mas também responsável e imputável pelo rumo seguido. E vimos que para se envolverem no engajamento criativo os artistas devem ser capazes de estabelecer um nexo de responsabilidade moral com as suas obras e com os passos dados até à sua consumação. Cada uma das etapas até à consumação da obra não consiste numa mera escolha de entre várias vias possíveis, requerendo da parte dos artistas uma valoração, avaliação e julgamento das mesmas, segundo as quais algumas se afiguram melhores do que as outras em vista do bem moral perseguido, justamente a expressividade da interioridade. A esse título apurámos que cabe aos artistas serem capazes de desenvolver uma maiêutica de si, uma tal que, longe de descobrir um eu preexistente, o constitui, uma vez que mergulha em si mesmo por intermédio dos materiais artísticos. Para a subjetivação dos artistas concorre, pois, esta camada moral que se entrelaça com as capacidades práticas para realizar a obra e com as capacidades reflexivas. E é esta dimensão moral que dobra a capacidade artística sobre si mesma, já não para reflexivamente conceber outras hipóteses de dar curso à criação, mas para prender cada uma das vias adotadas e seguidas como sendo da responsabilidade do artista. A subjetivação dos artistas passa, portanto, pela articulação das indissociáveis dimensões corporal, reflexiva e moral na génese da capacidade: capacidade de fazer, capacidade de não fazer e capacidade de se responsabilizar pelo feito.

O engajamento criativo artístico ficou deste modo descrito na sua especificidade. Nele se põe em prática um modo de coordenação do curso da ação de natureza estético, afetivo, sensorio-percetivo e rítmico, investindo desta forma o meio ambiente e as mutualidades aí estabelecidas, mas também as modalidades de subjetivação dos artistas.

5.1.2 O engajamento criativo artístico no quadro do modelo dos regimes de engajamento

Ao longo dessa análise, impusemo-nos a tarefa de apurar qual a posição do engajamento criativo no mapa de regimes de engajamento já conceptualizados, averiguando se o engajamento dos artistas durante e em torno das atividades artísticas poderia ser alocado em algum deles. Para tal, assinalámos as suas semelhanças e diferenças relativamente a cada um dos regimes, as quais passamos a sintetizar.

À imagem do regime em familiaridade, o engajamento criativo define-se por uma forte ancoragem ao presente e ao meio ambiente. Com efeito, ali como aqui, o curso da ação assenta na instauração e manutenção de dependências quase-imediatas com o entorno, face ao qual, uma vez que funciona como uma extensão do corpo, é essencial ser recetivo. É-lhes comum o facto de o envolvimento na ação se arraigar acentuadamente na relação corporal com o espaço, os objetos e os materiais. De facto, vimos os pintores desenvolverem uma relação quase-simbiótica com os pincéis e as espátulas, com as tintas e com as telas, objetos que, agenciados pelo gesto pictórico, constituem praticamente um prolongamento do corpo. Da mesma maneira que assistimos aos bailarinos sintonizarem-se afetivamente com o espaço, o ritmo coletivo e o corpo dos outros, e neles estenderem o seu próprio corpo para dançar. Tal como no regime em familiaridade, também na criação artística os índices materiais e as suas ressonâncias afetivas corporais são centrais no desenrolar da atividade, razão pela qual também o engajamento criativo é marcado por uma forte personalização da relação com o mundo, com os outros e consigo mesmo. Se habitar é habitar pessoalmente, criar também é criar singularmente: nenhuma obra é igual a outra, mas, mais importante, sequer é replicável. Assim, tanto no engajamento familiar como no criativo a abertura ao outro é um empreendimento sensível e delicado, uma vez que, partindo da singularidade, nem sempre se revelam preparados para fazer o comum por via da generalização. Ambos partilham uma gramática de comunicação – pôr-em-comum – segundo a qual a singularidade e a individualidade devem ser preservadas, tarefa para a qual a linguagem verbal se mostra limitada e insuficiente. Tal como na familiaridade, também no engajamento criativo a reflexividade opera rente à afetividade dos corpos sensíveis e à materialidade do entorno, pelo que as palavras se mostram pouco úteis para a comunicação indispensável à coordenação do curso da ação.

Acontece que a ancoragem corporal e o carácter personalizado que as transações mantidas com o meio ambiente, com os outros e consigo mesmo assume no engajamento criativo diferem drasticamente do regime em familiaridade. Desde logo, uma *primeira diferença: onde este se estriba necessariamente na existência um território altamente personalizado, o engajamento criativo apresenta uma geografia mais maleável, sendo passível de atravessar vários lugares e momentos*, os quais nem sempre são antecipáveis e aparentemente nem sempre estão devidamente equipados para a criação artística.

Uma *segunda diferença* prende-se com a natureza da relação com os marcadores e apoios práticos distribuídos no meio ambiente, a qual, sendo personalizada em ambos

os engajamentos, assume na familiaridade a forma de *apego pessoal*, enquanto no engajamento criativo, por sua vez, esses marcadores valem pela sua *ressonância estética*. Noutras palavras, *mais do que a proximidade e o apego com o entorno, na criação está em causa a sua intensificação e potenciação sensório-percetiva*.

Em *terceiro* lugar, também as mutualidades são enformadas por atributos distintos. *Se na familiaridade a reciprocidade se baseia no estabelecimento de afinidades pessoais, instaurando uma proximidade que investe o outro enquanto ser singular em quem se confia e de quem se cuida, já no engajamento criativo, em contraste, detetámos que as mutualidades, mais do que definidas pela proximidade e confiança arrimadas nos atributos pessoais – como o são na amizade ou nas relações amorosas –, se caracterizam, como na dança, pelo corpo-a-corpo, pela respiração conjunta, pelo contágio emocional, pela harmonização rítmica, sem necessariamente se trazer à liça sentimentos pessoais*. Prova disso mesmo é que enquanto o ente querido, investido na familiaridade, é, por definição, aquele com quem (potencialmente) se partilha a intimidade num território proximal, já no engajamento criativo, note-se, a reciprocidade dos bailarinos, sendo personalizada e singular, não requer estritamente um sentimento pessoal pelo outro, passando antes pela sintonização energética, rítmica e corporal. Neste sentido, vimos ainda que o poder de agir dos artistas é inviolável, impartilhável e indelegável, interdição que não sucede necessariamente nas reciprocidades familiares, filiais e amorosas. Além disso, *o investimento do outro é no engajamento criativo mais geral quando comparado com o regime em familiaridade, já que ele abre no seio da própria criação para o público (potencial): o público, longe de se identificar com um ente querido, é por via da regra desconhecido, mesmo que a mutualidade e a comunicação que os artistas mantêm com ele permaneçam singulares, condição para lhe poder chegar e tocar através da obra*.

Uma *quarta diferença* prende-se com a relação e distribuição entre a presença e a intencionalidade manifestada em cada um dos engajamentos. Ambas ocorrem num presente situado e detêm uma intencionalidade própria, todavia, a natureza, o grau e a intensidade da sua relação diferem substancialmente. Na familiaridade, a intencionalidade tende a confundir-se com a própria presença, uma vez que aí a coordenação do curso da ação visa o conforto proporcionado pelo habitar. Assim, a consumação da ação corresponde à facilidade em estar num determinado espaço. Ora, o engajamento criativo, por seu turno, define-se por uma intensificação e abertura da presença para lá do conforto, visando a expressão por intermédio da realização de uma obra de arte. Assim, *onde o regime de familiaridade prima pelo conforto e pela facilidade,*

pelo hábito e pela previsibilidade, pela segurança e pelas afinidades, o engajamento criativo, por sua vez, abre deliberadamente para o risco e para a exposição, para a imprevisibilidade e para a expressão, englobando e explorando, mais do que contornando ou mitigando, o inesperado e o acaso.

Daqui decorre uma *quinta, e última, diferença*: sendo certo que o discurso se revela o mais das vezes inapto para a coordenação do curso da ação em ambos os engajamentos, *na criação artística, há, porém, uma maior distância crítica face ao entorno, aos outros e a si mesmo. Se a ação rotineira vai de si, minimizando o dispêndio energético e cognitivo, e apenas se dando à cogitação quando disfuncional, no engajamento criativo, pese embora os formatos de cognição desdobrem uma reflexividade rente aos materiais e às suas propriedades estéticas, acontece o oposto, verificando-se uma vontade ativa de produzir sentido*, mesmo na sua faceta de “olhos fechados”. Posto isto, parece-nos crível e razoável defender que o regime de familiaridade se revela insatisfatório para lançar luz sobre o modo de coordenação do curso da ação posto em prática no engajamento criativo.

Nesse passo, *aproximámos o engajamento criativo do engajamento em presença*, uma vez que nele *a intencionalidade se volta para o presente, não para o habitar confortável e rotineiramente, mas para o intensificar, tornando o aqui-e-agora, mais do que próximo e familiar, afetiva e emocionalmente investido*. De facto, um e outro engajamento partilham inúmeras características, sobretudo quando pensamos na atividade da dança, onde o contágio energético e emocional, a permeabilização corporal e a sintonização afetiva são preponderantes. Não obstante o regime presencial se revelar heurístico para compreender boa parte dos atributos do engajamento criativo, parece-nos que não é suficiente para dar conta de alguns dos seus traços essenciais. Uma *primeira diferença* que apurámos prende-se com a amplitude da intencionalidade: *onde na presença a ação visa o contacto afetivo e emocional com o outro, requerendo para tal a capacidade de abertura e permeabilização corporal assente na intensificação do presente, já para o engajamento criativo, sobretudo na pintura, mas também na dança, essa aceção de intencionalidade revela-se demasiadamente curta*. Passando, é certo, pela intensificação do presente, a criação artística não se fica pelo aqui-e-agora, comportando uma intencionalidade cujo escopo e amplitude expande o presente e a presença para outras paragens. *A aceção de presente diverge entre um e outro engajamento, já que no regime presencial ela é vincadamente ancorada ao aqui-e-agora, condição para que os corpos se abram emocionalmente e contagiem energeticamente, enquanto no engajamento*

criativo essa intensificação é tensionada pela expressividade, lançando os artistas no futuro na procura de se exporem na sua singularidade. E a expressão, como sabemos, implica não apenas uma abertura corporal e afetiva ao outro, como também um mergulho sobre si mesmo que acrescenta à permeabilização e ao contágio o acento da verdade na autenticidade e na singularidade.

Façamos o mesmo exercício, mas desta feita relativamente ao *regime em plano*. *Tal como este impele para os indivíduos para o futuro na demanda da realização de um projeto, também os artistas o fazem na criação artística, conquanto com a intenção de realizar uma obra de arte. E num como no outro, o caminho para a consumação da ação é repleto de impasses e dúvidas que cumpre solucionar. Em todo o caso, vimos que o léxico do plano e do projeto não é plenamente satisfatório para dar conta da intencionalidade estética e qualitativa, mas também sinuosa e subdeterminada, implicada na ação criativa. Uma primeira diferença refere-se à natureza do objetivo perseguido. Onde o plano requer a existência de um objetivo previamente definido e minimamente estável, pois só satisfeita essa condição é possível aos indivíduos investirem funcionalmente o meio ambiente, os objetos e as mutualidades, e, por conseguinte, deliberarem segundo uma racionalidade instrumental, já o engajamento criativo arranca de uma intenção tendencialmente volátil e vaga, que está longe de ser bem definida, estável ou fixa. E a diferença não se cinge a uma questão de grau, segundo a qual no plano os objetivos seriam simplesmente mais definidos e determinados do que na criação artística. É que a definição do objetivo é a condição de possibilidade do plano, uma vez que o delineamento das suas etapas, a antecipação dos recursos necessários ou a simulação dos efeitos desencadeados por cada passo dado são investidas à luz da função que desempenham com vista àquele. Ora, no engajamento criativo, visando-se a consumação da obra, acontece que esta vai emergindo ao longo do processo, tornando os objetivos fluídos, fugazes e mutáveis, os quais apenas na ação adquirem contornos e consistência.*

A segunda diferença decorre da anterior: *se o plano desdobra uma temporalidade tendencialmente linear, capacitando os indivíduos para a racionalidade instrumental, para o exercício de previsões, para a articulação e fundamentação racional na afetação de meios em vista de certos fins, já o engajamento criativo dura de maneira mais incerta e imprevisível. Certamente que no plano as contingências inesperadas podem surgir, no entanto elas são acomodadas num quadro de explicações racionais, facilitando a importação e a repescagem para o presente de ações que se mostraram eficazes no*

passado. Já no engajamento criativo há uma procura ativa do desconhecido, da incerteza, do singular, do novo, de onde se segue que o acaso e o inesperado não são necessariamente obstáculos a contornar a bem do cumprimento de um planeamento prévio, mas, outrossim, parte integrante da criação. *Onde no plano o acaso é filtrado pela sua funcionalidade, investindo-se, em vista o objetivo perseguido, ou como obstáculo, ou como oportunidade, no engajamento criativo, por sua vez, o acidental pode constituir o próprio motor de uma atividade regida pela serendipidade.* Noutras palavras, se o plano tem por fito a minimização da surpresa, já que o ato de projetar pretende justamente antecipar o futuro e retirar-lhe, na medida do possível, a imprevisibilidade, o engajamento criativo faz do espanto uma sonda do valor das descobertas artísticas. *Assim sendo, diferentemente do plano, onde a temporalidade se define a partir da meta a atingir, na criação artística essa temporalidade é, não apenas ziguezagueante, como vale por si mesma.*

Consequentemente, e em *terceiro* lugar, *onde o plano prima pela figura do indivíduo autónomo, tonificando as suas capacidades para manipular e instrumentalizar os objetos que, investidos funcionalmente, são convertidos em recursos, ou meios, para a prossecução de um determinado fim, o engajamento criativo, por seu turno, distingue-se por reservar um lugar preponderante à recetividade no curso da ação e até ao enfraquecimento do controlo cognitivo.* Os materiais artísticos utilizados com vista à consumação da obra não são meras ferramentas definidas pela função que desempenham na criação, mas parte integrante da própria obra. Com efeito, a pintura não é somente realizada com recurso às tintas e às telas, ela é, em si mesma, essas telas e tintas; a dança não tem no corpo e no seu movimento um simples instrumento, pois ela consiste nesse corpo em movimento. No engajamento criativo, o meio ambiente, os materiais e as mutualidades não se reduzem à sua utilidade, funcionalidade e eficácia no que à superação dos obstáculos com vista ao término da obra diz respeito, mas, outrossim, à sua qualidade estética, sensorial e afetiva. Logo, a exterioridade patenteada no regime em plano entre meios e fins não existe na criação artística, ao longo da qual, ao invés, uns e outros se definem paulatina e reciprocamente. *Em comparação com o plano, no engajamento criativo o distanciamento cognitivo dos indivíduos face ao curso da sua ação é mais curto, ou, pelo menos, de outra natureza, pondo em prática uma reflexividade qualitativa que é alheia à racionalidade instrumental.*

Finalmente, identificámos ainda uma *quarta diferença: onde no plano está em causa a projeção no futuro com vista à autorrealização da vontade pessoal sob a forma*

de interesses particulares, no engajamento criativo persegue-se outro bem moral, justamente o de os artistas expressarem a sua singularidade autêntica baseada na sensibilidade que afeta e se deixa afetar. A coordenação do curso da ação criativa passa menos pela definição de preferências e interesses pessoais passíveis de negociação e contratualização do que pela dádiva da singularidade da vida interior dos artistas expressa nas suas obras. A realização da vontade no regime de plano corresponde à prossecução de um objetivo baseado nas preferências individuais e que favorece o interesse pessoal, enquanto no engajamento criativo a realização e consumação da ação remete para a expressão de uma verdade interior segundo a qual a singularidade do artista se faz visível. Fica claro, portanto, que o regime de plano não dá conta do engajamento dos artistas em torno das suas criações.

A intencionalidade presente no engajamento criativo assemelha-se, com efeito, mais ao *regime exploratório* do que ao plano. Esses traços comuns foram sublinhados no exercício comparativo que acabámos de fazer relativamente ao regime em plano. *A criação artística envolve os artistas num processo de exploração de si mesmos, dos outros e do meio ambiente, prolongando-se no futuro movida pelo desejo da descoberta do novo e desconhecido. E na medida em que, visando a consumação da obra, os artistas ainda não sabem em rigor o que essa obra a ser consumada é, ou deverá ser, a intencionalidade criativa mostrou ser experimental e tateante, aberta à surpresa e ao acaso, e, mais importante, fazendo destes índices alimentadores do curso da ação. Comparativamente com o plano, o engajamento criativo segue por avenidas mais sinuosas, admitindo uma maior flexibilidade e elasticidade, uma vez que a intenção inicial não vale por si própria, não constitui um referente estável para a criação, dependendo, outrossim, de o que se vai fazendo e explorando a partir dela. E tal como no regime exploratório, também no engajamento criativo a incerteza, a curiosidade e a emoção da descoberta são fundamentais na coordenação do curso da ação, dando forma a uma aventura que, distante do planeamento e da racionalidade instrumental, apela à constante improvisação.*

Todavia, *entendemos que o regime em exploração não é suficiente para compreender o engajamento criativo em toda a sua amplitude, argumentando que o seu léxico só dá conta de uma fase deste. A exploração remete para um exercício lúdico em torno de índices que vão surgindo durante a atividade, apelando, portanto, para a capacidade de dar continuidade a esse jogo em busca do desconhecido, consumando-se na satisfação da curiosidade. Trata-se, então, de um engajamento laminado fundado numa*

semi-crença relativamente à atividade em curso: o jogo é levado a sério, porém, enquanto jogo, i. e., no envolvimento lúdico os indivíduos sabem as consequências de um eventual falhanço se limitam ao risco de nada se descobrir. É certo que o regime exploratório está longe de se esgotar na dimensão lúdica, repousando, primeiramente, numa abertura da atenção que se move e direciona pela excitação da descoberta que resulta de uma ação não propriamente planeada, o que, afirmámo-lo, também sucede no engajamento criativo. Todavia, *no engajamento criativo a exploração não termina na satisfação da curiosidade, tal como a abertura e o foco da atenção não se ficam pela descoberta, uma vez que o que é achado tem ainda de ser expresso artisticamente e, conseqüentemente, de se dirigir, mesmo que apenas potencialmente, a uma audiência: mais do que simplesmente de uma autorrealização lúdica, mais ainda do que unicamente uma abertura da atenção guiada pela excitação e pelo entusiasmo, há que acrescentar, para dar conta da criação artística, que estamos perante uma autorrealização dos artistas na autenticidade.* Conseqüentemente, *onde a exploração se limita ao prosseguimento do jogo, no seio do qual os indivíduos sabem não se comprometer integralmente, já a expressividade implica os artistas na sua singularidade e interioridade, conferindo gravidade à tendencial leveza da atividade lúdica.* O bem moral perseguido no engajamento criativo implica que as pistas e as descobertas que sustentam o desenvolvimento do jogo e da experimentação residem na própria singularidade dos artistas, pelo que a curiosidade se dobra sobre si mesma, mas para se abrir expressivamente, comprometendo-os pessoalmente na criação.

Finalmente, também o *regime de justificação* se mostrou limitado para dar conta das especificidades do engajamento criativo. A coordenação do curso da ação dos artistas em torno da sua criação e das suas obras não atende aos requisitos da discussão argumentada e justificada em arenas públicas com vista ao bem-comum e à justiça. Pelo contrário, *constatámos que a criação carece de justificação por parte dos artistas, uma vez que almeja a expressão da sua interioridade singular. O que não significa que o engajamento criativo não aceda a níveis de elevada publicidade, nem tampouco que não opere críticas em nome da justiça, mas apenas que o faz seguindo outras avenidas: no lugar da des-singularização com vista à ascensão em generalidade, os artistas ascendem, outrossim, em singularidade, fazendo-se reconhecer nessa qualidade. É que os formatos de avaliação e qualificação da grandeza e da magnitude dos artistas no engajamento criativo dirigem-se à expressividade singular, regendo-se, por conseguinte, menos por princípios de justificação aplicáveis às obras concretas do que pelas ressonâncias*

afetivas das mesmas, estas que, apesar de tudo, escapam à singularidade dos artistas no modo como ecoam nas audiências, des-singularizando-se, pois, quando por estas apreendidas, lidas e sentidas. Assim, sendo verdade que as obras de arte são alvo de operações de equivalência e comparação, não o é menos que elas não são convencionalmente investidas para se generalizarem, convocando, ao invés, os seus próprios princípios de avaliação. A responsabilidade que une os artistas às suas obras não se identifica inteiramente com a responsabilidade sentida enquanto membro de uma comunidade na tentativa de garantir um bem considerado geral e justo, sem embargo com ela transitar em múltiplos arranjos. Assinalámos, nesta senda, que os artistas clamam por justiça e reconhecimento em função do mérito que entendem associar-se ao seu talento: decerto que este mérito é aferido à luz da sua singularidade expressiva, mas esta avaliação não deixa de comunicar com os princípios, mais gerais, da graça, do renome ou cívicos, os quais, também eles, são convocados nos gestos a partir dos quais se reclama o reconhecimento do mérito. Trata-se antes de uma responsabilidade exclusivamente imputável aos artistas, sendo nessa aliança única e insubstituível que se fazem reconhecer na sua humanidade comum. *O engajamento criativo, portanto, acede ao público trilhando vias não-públicas que dispensam a elaboração discursiva e argumentativa, mesmo quando operam denúncias e críticas.*

O engajamento criativo artístico revelou-se, portanto, a nosso ver distinto de qualquer um dos outros regimes. Cada um destes, é verdade, se mostrou capaz de lançar luz sobre algumas das suas particularidades, mas não inteira nem plenamente.

5.1.3 O engajamento criativo artístico e as suas composições plurais

Todavia, nas situações concretas onde os artistas se envolvem na coordenação do curso da sua ação criativa o engajamento criativo coexiste e compõe-se com outros. Para mais quando os artistas desenvolvem a sua arte num contexto em que, além de artistas, são simultaneamente residentes, participantes num programa de reabilitação individual e seres humanos cujos direitos devem ser assegurados pelas instituições. Ora, para que a experiência criativa artística e a subjetivação dos artistas prendam é necessário que o engajamento criativo, tal como o descrevemos, mantenha a preponderância no curso da ação, sob pena de a criação se ver bloqueada. O que em nada obsta, deve sublinhar-se, que a compreensão do engajamento criativo dependa do rastreio das composições em que

entra com os demais, pois nas situações concretas nenhuma ação corresponde exatamente a qualquer dos regimes conceptualizados, antes apresentando-se internamente heterogénea. Noutras palavras, a inteligibilidade do engajamento criativo requereu a demarcação dos traços que o qualificam, distinguem e singularizam, mas sempre sem o enclausurar ou encerrar sobre si mesmo, não perdendo de vista a necessidade de conciliar tal gesto conceptual de especificação com a abertura à complexidade das interfaces e dos vasos comunicantes estabelecidos com os restantes regimes. Esta foi a terceira interrogação que nos moveu, justamente a de averiguar os mosaicos, ou as geometrias variáveis, em que o engajamento criativo se compõe com os demais regimes, identificando as suas articulações potenciadoras e os limites a partir dos quais aquele é impedido. Ao observar os interstícios entre os regimes, as passagens entre eles abertas e segundo as quais os artistas transitam, pudemos apurar alguns dos contornos que delimitam a experiência criativa, conferindo-lhe uma qualidade e uma direção particulares que a extraem do ininterrupto fluxo experiencial. Visto nunca estar garantida, ela depende dos ajustes e reajustes constantes realizados nas situações concretas em que a ação criativa decorre, os quais fazem o comum compondo o engajamento criativo com os demais. Passemos em revista as conclusões a que chegámos relativamente a esses modos de composição, percorrendo um a um os vários regimes e assinalando as suas zonas de contiguidade e vizinhança com o engajamento criativo.

Principiemos com os *modos de articulação e composição do engajamento criativo com o regime em familiaridade*. Como sabemos, os artistas envolvem-se nas atividades artísticas no recinto das instituições em que residem, as quais nem sempre são hospitaleiras. Seja como for, decorrendo nas instituições em que são dinamizadas, as atividades artísticas inserem-se num quadro regulamentar fortemente codificado, devendo respeitar as regras que naquelas vigoram e regem o quotidiano. Assim sendo, *constatámos que uma das primeiras preocupações dos responsáveis pelas sessões artísticas é a de tornar esses espaços e momentos habitáveis para os artistas*. No caso da pintura, trazendo os pintores para a participação em várias decisões relativas à disposição do atelier, mantendo um arranjo material o mais estável possível que lhes garanta uma fácil orientação na sala, mas também cultivando mutualidades proximais; no caso da dança, promovendo uma rutura entre as atividades artísticas e o restante espaço prisional, entre a equipa técnica do CEC e o pessoal prisional, fomentando mutualidades confidentes. Noutras palavras, *numa atividade como a outra detetámos a preocupação com a construção de um espaço confortável, um clima de segurança e mutualidades de*

*confiança, o que nos indica que a instauração deste território familiar, não sendo suficiente, é essencial para a fecundação do engajamento criativo. E com base nos dados empíricos percebemos que o engajamento em familiaridade potencia a criação artística de dois modos distintos: por um lado, a existência de um ambiente proximal e familiar, de um espaço de segurança e confiança, é condição para que os artistas se libertem confiantemente para a criação, por outro lado, os atos rotineiros que aí lhes são facilitados, economizando o esforço despendido, constituem em si mesmo um componente do próprio engajamento criativo. O hábito e a criatividade formam um *continuum*, sendo que a exponenciação desta requer o respaldo daquele, sem o que os artistas não adquirem o sentimento íntimo de ser capaz, condição para o exercício das suas capacidades artísticas.*

No entanto, dada a diferença entre o engajamento criativo e o regime em familiaridade, para que a ação criativa possa efetivamente visar a consumação da obra é necessário que o arranjo em que participam seja harmonioso o bastante para que o primeiro fecunde. *E apurámos que quando a familiaridade e a proximidade prevalecem, quando o conforto e a segurança são excessivos, o ímpeto criativo resulta inibido e contrariado, podendo resvalar para o relaxamento, para a inércia ou para o comodismo.* A facilidade e o conforto, bem como a ação rotineira, tornam dispensável a tomada de riscos, a exploração do entorno, dos outros e de si, a busca pelo novo e desconhecido, a quais são cruciais no engajamento criativo. A comodidade, quando exacerbada, impede a intensificação do presente e a emoção da descoberta e da surpresa, adormecendo os artistas à falta de estímulo e incentivo. Além disso, *também as mutualidades, quando demasiadamente próximas, estribadas em afinidades pessoais, colocam em causa a criação artística, podendo levar os artistas a delegar os seus poderes de agir nesses outros merecedores de confiança, assolapando assim o engajamento criativo.* Em suma, há que, em cada situação concreta encontrar a ação que convém, equilibrando o engajamento criativo e a familiaridade por via de ajustes e reajustes que os sopesam e moderam em face das contingências específicas.

Também o regime em presença se compõe com o engajamento criativo. De resto, a sua articulação é fundamental, uma vez que a reconversão qualitativa e estética com o meio ambiente, com os outros e consigo passa pela intensificação da presença corporal, pela abertura e permeabilidade afetivas, energéticas e emocionais. A génese da capacidade para pintar e para dançar exige respetivamente dos pintores e dos bailarinos este aguçamento da sensibilidade e da percepção, de modo a poder captar as pistas estéticas

e qualitativas necessárias à orientação da sua criação. Contudo, também o regime presencial, quando os seus requisitos se afiguram excessivos, pode representar uma ameaça para o engajamento criativo. *Quando a intensificação da presença se atém ao aqui-e-agora imediato e ao corpo-a-corpo – com os outros, mas também com os objetos e materiais, com o espaço, consigo próprio – pode acontecer que os artistas fiquem presos na corrente energética contagiosa, vendo-se incapazes de, por um lado, mergulhar em si mesmos introspectivamente em busca de conteúdos subjetivos únicos e intransmissíveis, e, por outro, se envolverem expressivamente no curso da ação.* O engajamento criativo implica que, a certa altura, os artistas trabalhem conjuntamente os conteúdos subjetivos e os materiais artísticos, carecendo de um distanciamento reflexivo cujo exercício é imprescindível à descoberta da expressão mais adequada. *Quando o regime presencial se impõe desmedidamente segue-se que a intencionalidade com vista à consumação da obra de arte resulta encurtada, havendo o risco de a intensificação do presente ser de tal modo acentuada que os artistas acabam por perder de vista o horizonte da expressividade,* o qual implica momentos de controlo cognitivo, mesmo que dirigidos a materiais e conteúdos eminentemente qualitativos.

Já no que toca ao *regime em plano*, ele faz-se irremediavelmente presente nas atividades artísticas, uma vez que da perspetiva das instituições elas constituem um recurso, ou um mediador, disponibilizado aos indivíduos por ser considerado um instrumento para a realização de uma missão que ultrapassa a realização da obra de arte, justamente a de capacitar os indivíduos para a autonomia e responsabilidade e, assim, promover a sua reabilitação e reintegração social. Por conseguinte, *sendo as atividades artísticas desenvolvidas no âmbito de um plano concebido pelas instituições com vista ao cumprimento das missões para as quais estão destinadas, temos como corolário que o engajamento criativo e o plano estão condenados a compor-se nas situações concretas em que os indivíduos fazem por coordenar o curso da ação.* E o que é facto é que quando nestas elas são devidamente temperados a sua articulação pode potenciar a criação artística. *Uma das passagens entre o engajamento criativo e o plano que aferimos poder beneficiar a atividade dos artistas em contextos de institucionalização é aquela no quadro da qual são tratados como profissionais, sendo-lhes exigido, portanto, um compromisso sério, empenhado e disciplinado, e neles cultivando a responsabilidade pelas suas escolhas e uma relação reflexiva com as decisões tomadas,* uma de entre as quais a própria adesão às atividades e às regras que a regem. Investidos numa mutualidade tendencialmente simétrica, o engajamento em plano mostrou-se valioso para trazer os

artistas para a colaboração na definição e desenvolvimento das atividades, fomentando a sua iniciativa e participação voluntárias. Assim, afixar subsidiariamente à consumação da obra o objetivo de perseverar numa atividade que constitui, afinal de contas, um plano individual para a sua reabilitação, permite aos artistas satisfazer os seus interesses particulares no contexto institucional, conquanto o plano seja bem-sucedido à luz dos critérios de avaliação das instituições. Além disso, *o incentivo à adesão voluntária e ao compromisso com as atividades artísticas, tal como a instauração de mutualidades garantidoras da autonomia dos artistas, convertendo o envolvimento nas mesmas numa questão de preferência e interesse individual, promove a solidez do seu vínculo à criação artística e tende a tornar o compromisso mais durável*, mesmo quando, circunstancialmente, a sua disposição momentânea não é a mais favorável à criação. Quando assim é, *o engajamento em plano constitui uma condição facilitadora para o engajamento criativo*.

Para que assim seja, devem as diferenças e particularidades de cada um dos engajamentos ser salvaguardadas nos arranjos que entre si entabulam. A verdade é que nem sempre é possível manter esta articulação salutar do ponto de vista do engajamento criativo. *Casos há em que o plano pode constituir uma ameaça ao envolvimento na criação artística e, no limite, até mesmo paralisando-a*. Quando a consumação da obra, cuja definição resulta de uma progressiva atividade exploratória por parte dos artistas, é substituída por um objetivo específico e conciso, segue-se que a criação vê subtraídos os atributos da sua intencionalidade. *Ao estreitamento e racionalização do objetivo corresponde uma funcionalização e instrumentalização dos passos dados na sua direção, diminuindo a sinuosidade e a incerteza que caracterizam a referência à consumação da obra, mas também desvirtuando a natureza qualitativa e estética do curso da ação, uma vez que a mesma passa a ser explicável com recurso a justificações razoáveis*. Ademais, *a consumação da obra não equivale à satisfação de um objetivo estrategicamente planeado, pois onde este, quando atingido, se esgota, aquela preserva um horizonte de futuro para novas criações*. Evidencia-se a tensão entre o engajamento em plano e o criativo, cada um detendo aceções de realização distintas, pois onde o plano realiza a vontade individual no interesse, o qual se esgota quando é alcançado, a criação artística realiza expressivamente a verdade singular na autenticidade, a qual é inesgotável. Quando a primeira se impõe à segunda, o engajamento criativo não reúne condições para fecundar.

O regime exploratório e o engajamento criativo compõem-se estreitamente, sendo o primeiro, como se escreveu, uma fase indispensável do segundo. A exploração do

ambiente, dos outros e de si mesmo potencia a criação artística, dispondo os artistas a procurarem o que ainda desconhecem. As razões pelas quais a exploração é essencial ao engajamento criativo já foram sobejamente elencadas, pelo que passamos de imediato para as potenciais ameaças inerentes ao exacerbamento da primeira face ao segundo. Ora, quando a criação se limita à abertura curiosa da atenção a capacitação dos artistas para a expressão vê-se dificultada, uma vez que esta requer o exercício de uma maiêutica de si que, diferentemente da exploração lúdica, os envolve pessoalmente na procura dos conteúdos subjetivos interiores, tarefa que não é equiparável à satisfação de uma curiosidade, na medida em que, nessa busca, o artista se coloca em causa na sua própria singularidade e personalidade. Assim, o risco da imposição da exploração é o da criação não se prolongar na expressividade, tornando o engajamento criativo estéril e pueril. Pois onde os achados por via da exploração funcionam como índices para levar avante uma investigação em serendipidade, o engajamento criativo, longe de descurar este momento investigativo, prolonga-se na canalização expressiva dos conteúdos subjetivos, os quais, por isso, estão longe de funcionarem com simples índices, constituindo antes, em certa medida, a própria matéria de que é feita a obra. A gravidade da expressão artística, por força da exposição da singularidade que opera, requer dos artistas que não se fiquem pela leveza da exploração. A principal ameaça do excesso do engajamento exploratório é, portanto, a da esterilização da criação, resultante de a atividade dos artistas, nestes não ressoando interna e intimamente, não os vincular na sua singularidade e personalidade no curso da ação, dando lugar a obras lúdicas, mais do que expressivas.

Finalmente, também com o regime de justificação o engajamento criativo se compõe, podendo, inclusivamente, ser potenciado por essa articulação. Assim é quando os artistas operam denúncias, queixas e críticas justificadas e fundamentadas de situações que entendem injustas a partir da sua condição de artistas, mas também quando encetam táticas cirúrgicas e locais para resistir e subverter a hierarquia das mutualidades institucionais em que se acham inseridos. Ou seja, é possível aos artistas transitarem entre a singularidade expressiva do engajamento criativo e as operações críticas, morais e políticas fundadas em princípios generalizáveis em nome da justiça e do reconhecimento da sua humanidade comum. Mas a articulação entre os dois engajamentos passa ainda pela possibilidade de os artistas efetuarem críticas e protestos atinentes à sua condição de institucionalização em nome da boa arte, ou seja, de almejarem o reconhecimento da sua humanidade comum e, como tal, de um tratamento

condigno, a partir da sua condição de artistas. E ainda, note-se, de se engrandecerem aos olhos de terceiros com recurso aos princípios de justificação das cités do renome e inspirada.

Mas tal como verificámos acontecer com os demais regimes, e sem embargo as articulações e as passagens com o regime de justificação potenciadoras do engajamento criativo, também ele contém ameaças quando os seus requisitos se impõem excessivamente. Desde logo, *o excesso de justificação pode ter efeitos nocivos nas operações críticas levadas a cabo pela criação artística, a qual vimos ser levada a cabo menos pela demonstração argumentativa e discursiva do que pela exibição da singularidade expressa pelo artista. Quando o engajamento criativo parte com um intuito crítico bem definido, a expressividade encontra-se ameaçada, uma vez que os critérios da razoabilidade e da justificabilidade aplicados para aferir o mérito das proposições verbalmente articuladas pressupõem a des-singularização dos denunciantes e a correlativa generalização da crítica, quando a expressão artística, por seu turno, se funda na excecionalidade de cada vida interior. Assim, quando esta é avaliada à luz dos critérios da justificação o seu potencial crítico é despojado da sua força e intensidade, ou, pelo menos, torna-se redundante, uma simples tradução artística de uma argumentação com vista à salvaguarda do bem-comum.* Além disso, no que concerne ao reconhecimento dos artistas e das obras, bem como ao modo de os avaliar e qualificar, os princípios de justificação revelaram-se, não apenas insatisfatórios, como também perigosos, já que se aplicam a situações concretas cuja injustiça deve ser aferida segundo o regime da verdade empírica, enquanto o engajamento criativo, expressando a verdade no regime da autenticidade remete para a vida interior dos artistas. Por conseguinte, *quando a expressão artística é exclusivamente julgada segundo os princípios de justificação, os artistas podem sair pessoalmente magoados.*

Posto isto, os limites da experiência criativa artística e das modalidades de subjetivação dos artistas são aqueles no seio dos quais o engajamento criativo prevalece nas composições em que entra com os demais regimes. Vemos, então, que o engajamento criativo se enovela com outros na composição da experiência criativa artística. Para que esta efetivamente prenda e não se desmorone, contudo, faz-se necessário que os artistas e aqueles que com eles participam na manufatura do comum garantam na coordenação do curso da ação que o engajamento criativo não perde a centralidade. *Se, por um lado, o engajamento criativo apela a outros como sua condição, carecendo de com eles se articular, por outro lado, o risco de esses outros engajamentos assolaparem e abafarem*

a criação artística encontra-se sempre à espreita. Nesse sentido, os atores envolvidos nas situações onde a atividade artística decorre realizam ajustes e reajustes no curso da ação, afinar o diapasão da sua ação com vista ao evitamento dos riscos inerentes à prevalência de engajamentos de outra natureza em detrimento do engajamento criativo, mas sempre acautelando que nesse passo não os deixam de convocar na conta, peso e medida certos, sem o que a experiência criativa artística ruiria igualmente. Este depende da descoberta, nunca garantida, como temos vindo a assinalar, da ação que convém, no caso a ação criativa artisticamente orientada, para o que se requerem composições plurais nem sempre fáceis de alcançar. Esta é, com efeito, uma linha mestra do presente estudo: *nenhum engajamento é puro, adquirindo, pelo contrário, contornos e consistência unicamente nas e pelas composições que urde com os demais.* Procurámos sinalizar variadas ocorrências em que os indivíduos transitam e navegam em mosaicos dinâmicos e porosos, sem, contudo, colocar em causa a criação artística em que se acham envolvidos.

Acresce ainda que o engajamento criativo não é um componente meramente passivo relativamente aos restantes na configuração da experiência criativa artística. Ele não se limita a ser condicionado pela familiaridade, pelo plano, pela justificação, pelo exploratório ou pelo presencial. As avenidas e transições entre os vários engajamentos presentes numa situação não são de unívocas nem lineares. Ao rastrear os efeitos de arrasto, desdobramento e até reconversão que o engajamento criativo desencadeia nos demais foi-nos possível apurar a importância das atividades artísticas e das modalidades de subjetivação aí postas em prática na urdição do comum em contextos de institucionalização. *Os modelos de prova presentes no engajamento criativo, e através dos quais os artistas testam as suas capacidades e as fazem reconhecer entrelaçam-se com os modelos de prova institucionais, de onde se conclui que a subjetivação artística não se fecha sobre si própria, abrindo-se para os outros regimes e promovendo e alargando as possibilidades de transitar entre eles.* E a subjetividade dos indivíduos, a qual as instituições procuram trabalhar no âmbito do cumprimento das suas missões sociais, é também ela, a par da ação, compósita, requerendo uma coordenação situada e resultando tanto mais capaz e enriquecida quanto maior for a qualidade das passagens abertas nos interstícios dos vários regimes. Nesse sentido, após identificar os limites a partir dos quais o engajamento criativo corre o risco de não prender, sumariamos a importância e o peso dos seus modos de coordenar o curso da ação e de fazer o comum nos restantes no mosaico composicional que com eles configura para fecundar a experiência criativa artística.

Se percebemos que o regime em familiaridade é fundamental para que os artistas se possam soltar das inquietações mundanas e sentir seguros e confiantes para se envolver no engajamento criativo, não é menos verdade que a própria criação artística pode facilitar a habitação dos artistas nos contextos institucionais em que residem. Não apenas por serem as atividades artísticas uma ocupação distrativa e prazerosa que torna o passar do tempo menos oneroso, mas, sobretudo, porque os artistas se põem nas obras que realizam, habitando nelas tanto quanto elas neles habitam: não apenas se habita entre as coisas, como também se é, concomitantemente, habitado pelas coisas. E as obras por maioria de razão, são, em si mesmas, uma casa dos artistas, uma vez que estes, nelas se embrenhando, proporcionam uma maiêutica de si e, por conseguinte, a expressão da sua singularidade única. Consequentemente, o engajamento criativo abre a possibilidade de habitar personalizadas em contextos onde rara e dificilmente tal é possível. Em rigor, não é o próprio recinto institucional que se torna familiar e proximal, mas um espaço dentro dele, ainda que diferente dele. É possível retirar conforto do facto de haver lugar nas instituições para a personalização e estilização, mesmo que, por via da expressão artística, esse conforto não se associa aos atos rotineiros, mas à criação ela mesma.

Já no que diz respeito ao *regime em plano*, o engajamento criativo repercute de modo distinto. No quadro dos planos individuais de reabilitação institucionalmente traçados as atividades desenvolvidas pelos indivíduos são avaliadas segundo os critérios da autonomia e da racionalidade instrumental. Todavia, encontra-se bem documentado que esta antropologia da autonomia subjacente à figura de subjetividade do regime em plano é o mais das vezes demasiadamente exigente quando se trata de populações em situações de vulnerabilidade. Neste contexto, *o engajamento criativo opera um deslocamento e uma matização dessa antropologia da autonomia, uma vez que afrouxa as suas exigências. Porquê? Justamente devido ao seu carácter tateante e experimental, à sua intencionalidade reversível e maleável, permitindo ensaiar a autonomia sem comprometer a integridade dos artistas: o desvio, o acaso, o acidental são parte integrante da criação, sendo, por isso, o eventual fracasso relativizado ou, pelo menos, amortecido. Até porque, como sabemos, o objetivo se vai modulando e formando à medida que a ação é desdobrada, oferecendo uma latitude ao exercício da autonomia por parte dos artistas que não se verifica no plano. Além disso, tratando-se de um engajamento cuja coordenação do curso da ação é estético, sensório-percetivo, afetivo e rítmico, então também o facto de carecer de explicações, justificações e argumentações discursivas gera um certo relaxamento nas injunções normativas da autonomia fundada no uso da razão,*

abrindo para uma autonomia estética, se assim nos é permitido expressar, segundo a qual participam no comum. Destarte, a autonomia dos artistas enquanto seres capazes é passível de ser atestada e reconhecida ao arripio dos atributos clássicos da figura liberal do sujeito autónomo.

O engajamento criativo, ademais, cruza-se na experiência criativa artística com o *regime de justificação*, não deixando de sobre ele impactar. Quando devidamente temperados nas arquiteturas composicionais que assumem, a criação artística permite aos artistas operar diversas queixas, protestos e denúncias com vista ao bem-comum, mas também, nesse passo, fazendo reconhecer a sua humanidade comum. Por um lado, o engajamento criativo possibilita aos artistas encetar uma resistência subtil face ao que entendem ser injustiças contra si cometidas, sem ter de enveredar pelo confronto argumentativo e, por conseguinte, correndo o risco de se comprometer. Por outro lado, a sua condição de artistas permite operar críticas ao sistema institucional em nome da boa arte, decorrendo a legitimidade das mesmas, não de uma ascensão em generalidade, mas em singularidade. Além disso, a própria criação, e as obras daí advenientes, podem carrear um potencial crítico que, mais do que demonstrar a injustiça e a humanidade comum dos artistas, as mostra diretamente. Ou seja, a crítica, longe de atender aos requisitos da discussão dialética nas arenas públicas, eleva o nível de publicidade a partir das ressonâncias afetivas que espoleta, preservando a singularidade dos artistas. *O engajamento criativo, portanto, abre para a justiça e para o bem geral, conquanto desloque e reconverta os modos através dos quais eles são visados, facilitando o reconhecimento da humanidade dos artistas institucionalizados enquanto seres morais e políticos, e, conseqüentemente, também das situações de injustiça que recorrentemente experimentam.*

Por fim, também os regimes exploratório e presencial se compõem com o engajamento criativo, não lhes sendo imunes. Com efeito, vimos que tanto um como o outro são úteis para apreender uma fase deste último, pelo que o impacto que sofrem na experiência criativa artística, i. e., quando o engajamento criativo prepondera, decorre do prolongamento expressivo que este lhes imprime. Assim, *a exploração é, desde logo, investida estética e qualitativamente, mas também voltada para si mesmo, o que significa que, em primeiro lugar, as descobertas logradas são, não apenas canalizadas, mas elas próprias enformadas pelos materiais artísticos que lhes deram acesso, permitindo aceder a camadas experienciais e a conteúdos subjetivos inalcançáveis por outras vias, e, em segundo lugar, ao serem trabalhadas com vista à expressão essas descobertas não se*

ficam pela simples satisfação da curiosidade, abrindo, outrossim, para uma apropriação da parte dos artistas que, no limite, pode constituir em si mesmo um primeiro passo na conferição de sentido e, portanto, na reparação de feridas subjetivas. De maneira idêntica, também o regime presencial é flexionado pela expressividade, a qual possibilita um distanciamento cognitivo face aos materiais subjetivos que urge esculpir para dar corpo à obra de arte. Assim, o engajamento criativo, perseguindo o bem moral expressivo e a verdade no regime da autenticidade, favorece a abertura de modalidades de subjetivação inexistentes nos outros dois regimes.

Nas atividades artísticas, então, os artistas participam no comum de um modo peculiar, investindo um modo de coordenação do curso da ação estético. E para que a experiência criativa artística prenda vimos que é necessário desdobrar um engajamento – com o meio ambiente, com os outros e consigo mesmo – específico, cuja inteligibilidade é irreduzível a qualquer um dos regimes já estudados e o qual deve manter a preponderância no curso da atividade dos artistas. Contudo, sendo a ação internamente heterogênea, segue-se que o comum, e a experiência criativa em particular, é urdido mediante uma composição plural de engajamentos, cuja configuração, pese embora elástica, não é ilimitada. O engajamento criativo articula-se com outros para fecundar a experiência dos artistas em torno da sua criação, cabendo aos artistas, bem como àqueles que com eles participam nas situações artísticas, operar os ajustes e reajustes necessários para que a atividade possa visar e almejar a consumação da obra de arte, sendo este um processo que nunca está garantido.

5.1.4 As atividades criativas artísticas pensadas no contexto de institucionalização

Descrevemos os principais traços definidores das modalidades de subjetivação artísticas e assinalámos as suas potencialidades nos contextos institucionais onde os nossos artistas se dedicam à criação. Essas virtualidades passam não apenas pela capacitação dos artistas para o prosseguimento da criação, alargando-se também aos demais regimes, i. e., facilitando a habitação nas instituições para os artistas que nelas residem, o exercício da sua autonomia e, ainda, a sua afirmação enquanto seres humanos integralmente dignos. O que aqui está em causa é a composição de um *socius* plural, onde os artistas sejam capazes de aceder a um espectro de modalidades de envolvimento na ação e de subjetivação o mais amplo possível, participando na manufatura do comum ao

seu próprio ritmo, ao invés de os enquistar numa única figura boa de subjetividade. *A subjetivação artística não vale, com efeito, por si mesma, mas pelas passagens que instaura com os restantes regimes e pela proliferação das transições proporcionadas aos artistas nesses interstícios, resultando a sua experiência e subjetivação enriquecidas.*

Evidentemente que *as atividades artísticas não constituem uma panaceia social.* A experiência criativa artística e as respetivas modalidades de subjetivação, além de não serem garantidas, nem sempre são possíveis de desdobrar. No entanto, quando os esforços de coordenação do curso da ação logram compor o engajamento criativo sem o assolapar, vimos que *as atividades artísticas constituem um espaço intercalar raro nos contextos institucionais, favorecendo a acomodação da singularidade dos artistas na participação no comum.* Na qualidade de artistas, é-lhes possibilitado oscilar entre o avanço para níveis experienciais de maior publicidade e o recuo para níveis de maior intimidade em segurança e sem temer o aniquilamento da sua singularidade no geral. Noutras palavras, *como espaço intercalar as atividades artísticas residem nos interstícios dos modelos e formatos de prova colocados em prática pelos restantes regimes, os quais nem sempre são superáveis e atendíveis para os artistas, promovendo assim a sua capacitação, o reconhecimento dessas mesmas capacidades e a elevação da sua humanidade a partir da sua condição de seres vivos.*

Além disso, *também do ponto de vista da realização do trabalho social as atividades artísticas constituem um espaço intercalar,* não sendo inteiramente abrangível por nenhum dos paradigmas delineados por Laforge (2009). Nem o “trabalho sobre os outros”, uma vez que no engajamento criativo é incentivada a liberdade artística e a expressão da interioridade singular, nem o “trabalho para os outros”, uma vez que, longe da piedade e da compaixão, mas também do cuidado e da manutenção do outro em condição de vulnerabilidade na sua singularidade, ali se reconhece a autonomia dos artistas e se procura ativamente a sua capacitação, processo a que não se poupam dúvidas, incertezas, avaliações e até angústias; nem um nem outro apreendem inteiramente o trabalho realizado pelos artistas no quadro das mutualidades institucionais. Da mesma maneira, nem o “trabalho com os outros”, visto que os artistas só num sentido muito lato são chamados a colaborar e negociar a sua participação na atividade artística em função das suas preferências e interesses individuais, sendo antes os exclusivos imputáveis das suas criações artísticas, nem tampouco o “trabalho sem os outros”, pois a verdade é que os artistas, longe de se recusarem a envolver no trabalho social que lhes é dirigido, participar numa atividade que pertence ao seu plano individual de reabilitação e

reinserção; nenhum dos dois se revela plenamente satisfatório para lançar luz sobre o envolvimento dos artistas institucionalizados na atividade artística. *E mais: como espaço intercalar, a criação artística permite aos artistas deambular entre estes vários registos e compô-los em função dos problemas concretos que enfrentam em cada situação específica.* Tudo dependerá, evidentemente, dos ajustes e reajustes também adotados pelos profissionais que com eles trabalham, tal como vimos acontecer em inúmeras ocasiões tanto no CASP como no EPL. Em qualquer caso, a subjetivação dos artistas, não apenas como artistas, mas enquanto seres humanos que, por esta ou aquela razão, transitória ou definitivamente, se encontram institucionalizados, vê-se potenciada e enriquecida por esta possibilidade que as atividades artísticas oferecem de navegação e transição, não apenas entre diversos modelos de prova e regimes de engajamento, como também entre diferentes registos e paradigmas de trabalho social, facilitando a acomodação no comum da sua singularidade em contextos o mais das vezes inospitais.

5.2 Relevância sociológica do estudo

Pensamos, grosso modo, ter podido atender aos objetivos inicialmente apresentados, assim como responder, na medida do possível, às inquietações da pesquisa. Cumpre, finalmente, avaliar com justeza a potencial relevância sociológica que este estudo possa conter. Inicialmente projetámos contribuir para a colmatação de uma lacuna identificada, e não apenas por nós, na bibliografia sociológica sobre o fenómeno artístico, a saber, a, senão ausência, pelo menos secundarização da análise da atividade criativa dos artistas. Conforme assinalámos, a Sociologia assumiu para si a tarefa de estudar sobretudo os processos artísticos de categorização, classificação, consagração e nomeação, neles vendo a razão pela qual alguns dos membros de uma sociedade são considerados artistas e alguns dos objetos que aí circulam são investidos como obras de arte. O enfoque, como enaltece, é representacional e convencional, uma vez que a atenção é voltada para os procedimentos que definem socialmente a arte. Ademais, a análise é aí centrada nos mecanismos institucionais de intermediação, nada sendo avançado quanto à atividade concreta dos artistas. Outras abordagens, por seu turno, incidiram nas práticas concretas dos artistas, mas também do público. Todavia, também aí a criação tende a resultar obnubilada, uma vez que a ação dos artistas é explicada com recurso a forças sociais gerais. Ou então, como também sinalizámos, a atividade dos artistas é encarada do ponto

de vista das suas motivações individuais ou da sua carreira profissional. Transversal a estas perspetivas é a *perda do rasto da especificidade do acontecer concreto da atividade criativa e da subjetivação dos artistas*, na medida em que são equiparados a qualquer outro fenómeno social.

Ora, incidindo a observação nas situações concretas em que os artistas se dedicam à criação artística, acompanhando de perto o modo como nelas coordenam o curso da sua ação, descrevendo com o detalhe possível as dependências práticas por si mantidas com o meio ambiente e com os outros, julgamos esta pesquisa aportar um contributo, cuja avaliação do mérito cabe ao leitor, para a colmatação dessa lacuna. Mas também, e ainda, devotando-nos aos modos através dos quais o artista se relaciona consigo mesmo durante a criação e em torno das suas obras de arte, consideramos ter podido contribuir ou, pelo menos, sinalizar algumas pistas, para refletir sociologicamente acerca das suas modalidades de subjetivação, i. e., da génese das capacidades práticas, reflexivas e axiológicas para pintar e dançar. Foi com esse intuito, com efeito, que procurámos compreender em profundidade o engajamento criativo artístico, identificando e articulando os seus atributos principais e indagando o modo de envolvimento na ação nele consubstanciado. Destarte, *mais do que incidir nas representações sociais da arte e das obras, nos procedimentos sociais que as definem, categorizam e classificam, ou nos fatores sociais que as explicariam, almejámos, outrossim, compreender por dentro a ação criativa: a sua sequencialidade, continuidade e intencionalidade próprias, os seus modos de espacialização e investimento do meio ambiente, os seus formatos de mutualidade e reciprocidade, os seus modos de agenciar os materiais e os objetos, os seus formatos informativos e cognitivos, a sua reflexividade própria, os seus formatos de valoração, avaliação, qualificação e julgamento, a sua gramática de fazer e participar no comum ou os seus modelos de prova*. Correspondentemente, *mais do que debruçar-nos sobre os artistas do prisma das suas carreiras profissionais, das suas trajetórias individuais, do seu perfil socioeconómico, das suas motivações e interesses pessoais ou das suas histórias de vida, preferimos abordá-los do ângulo da sua própria ação – situada, coordenada, corporal –, recuando um passo para aceder às vias seguidas e aos modos através dos quais eles se subjetivam na e pela atividade artística em que se envolvem, aí se constituindo sujeitos da sua ação, leia-se, capazes de agir, capazes de conferir sentido à sua ação e capazes de por ela se responsabilizarem*. Antes ainda de serem socialmente catalogados, categorizados ou profissionalizados, antes de lograrem formar expectativas e aspirações artísticas, previamente, ainda, a identificarem motivações e interesses

artísticos, ou a explicarem narrativamente as suas preferências e trajetórias artísticas, os artistas subjetivam-se experienciando a criação artística. Neste sentido, independentemente do sucesso obtido, *pensamos pelo menos ter conseguido trazer para primeiro plano a atividade criativa e a subjetivação dos artistas, pensadas indissocialmente.*

Outro dos contributos sociológicos perseguidos nesta pesquisa prende-se com a evidenciação da *viabilidade de cogitar as dimensões sensível, reflexiva e moral, ou estética, hermenêutica e axiológica, de uma modo contínuo e socio-naturalista.* Com efeito, um dos aspetos que descobrimos carecido de exploração e densificação na literatura sociológica acerca das artes foi justamente o da integração das três dimensões mencionadas, já que, segundo conseguimos apurar, a larga maioria dos estudos se tem concentrado apenas em uma ou duas delas. E foi nossa intenção, mais do que demonstrar, *dar prova da potência heurística das sociologias pragmáticas, e designadamente do modelo dos regimes de engajamento, para realizar tal tarefa, conquanto enriquecida por subsídios da fenomenologia e da hermenêutica, assim participando na discussão em torno do lugar da materialidade que nas últimas décadas tem animado a Sociologia.* Nessa senda, *entendemos ter atestado a exequibilidade de realizar uma análise sociológica obliqua perante a falsa alternativa entre o construtivismo e o realismo naïve:* onde o primeiro exacerba e hipertrofia a atribuição de sentido, pressupondo uma realidade excessivamente maleável e passiva face à significação simbólica, e onde o segundo supõe uma realidade física e substancial determinadora da ação, a via aqui enveredada percebe a realidade material como o resultado de um investimento afetivo, sensorial, perceptivo, reflexivo e moral. O meio ambiente sentido, percebido, refletido e valorado é simultaneamente físico, material, cognitivo, normativo e axiológico, uma vez que emerge da e na coordenação do curso da ação: aquilo que no entorno constitui uma oportunidade e apoio para a ação, ou, inversamente, um seu obstáculo, não decorre exclusivamente nem da atribuição de sentido nem da materialidade. O meio ambiente, para que o seja, já surge prenhe de sentido, não deixando, todavia, de exercer uma resistência, ou fricção, na ação. É isto, precisamente, que o princípio socio-naturalista pragmático esclarece: a socialidade da materialidade e a materialidade da socialidade. E vimos o meio ambiente, os seus arranjos materiais, os objetos que o povoam, a sua espacialidade e temporalidade serem no engajamento criativo investidos qualitativa e esteticamente a partir de um modo e coordenação da ação eminentemente sensório-perceptivo, afetivo e rítmico-cinético. Concomitantemente, apuámos também que o próprio corpo dos artistas é aí investido de

um modo particular em função da natureza do seu envolvimento com o espaço, o tempo e os materiais artísticos, tornando-se capaz de detetar, captar e mobilizar as pistas qualitativas e estéticas distribuídas no meio ambiente.

O princípio da continuidade e do socio-naturalismo possibilitou ainda *dar conta da imanência do exercício da reflexividade, a qual, mais do que resultante de uma faculdade humana inata, ou do uso da razão, é uma propriedade emergente da sequencialidade da ação*. É no e pelo desdobramento desta que os artistas aferem as suas consequências, hiato no seio do qual a imaginação, a antecipação, a simulação e a proliferação e vias alternativas da ação, i. e., a própria reflexividade, encontra a sua condição de possibilidade. Ou seja, o próprio meio ambiente, longe de ser um mero arranjo material e físico, um entorno emissor de estímulos imediatos, é simultaneamente um arranjo semiótico, instaurando um campo hermenêutico emissor de signos que facultam aos artistas a possibilidade de atrasar a ação, logo, de refletir sobre ela. E esta continuidade entre a corporalidade e a reflexividade no âmago do curso da ação resultou nítida na atividade criativa dos artistas os quais, mesmo engajados num modo de coordenação qualitativo e estético, assistimos a produzir sentido acerca das obras e a examinar cuidadosamente o rumo a dar à criação, conquanto operando mediante formatos informativos e cognitivos vincadamente intensivo e indexados à ação, entrelaçando a fruição sensório-perceptiva e o controlo reflexivo. Do ponto de vista da subjetivação, esclarecemos igualmente a importância da aquisição de capacidades reflexivas para a criação artística, uma vez que sem elas, mesmo sendo fortemente arraigadas à sensibilidade corporal, o envolvimento corporal com os materiais fechar-se-ia numa única via de possibilidade. Noutras palavras, é porque a ação já é, desde o início, preche de sentido que as capacidades práticas enformam a subjetivação artística. Abrindo a situação atual e imediata para o domínio virtual – o que poderia ser –, a ação dobra as capacidades práticas sobre si mesmo e confere aos artistas o poder reflexivo de não concretizarem certas vias da ação concebidas e que lhes eram acessíveis. A subjetivação passa incontornavelmente por esta abertura ao potencial, sem o que a subjetividade seria privada de qualquer género de continuidade e consistência, esgotando-se e reinventando-se em cada ação.

Finalmente, a dimensão moral e axiológica. Também ela, no estudo que realizámos em torno do engajamento criativo, se manifestou contínua relativamente às demais. Desde logo, *apurámos que, mais do que um quadro normativo uno, a moralidade da ação é plural e situada, identificando a expressividade como bem a perseguir e*

salvaguardar no engajamento criativo. Mas percebemos também que, mais do que um código predefinido, a moralidade se desdobra segundo modos de valoração emergentes do próprio curso da ação. No caso da criação artística, a produção de valor, e subsequentes operações avaliativas e judicativas em termos de bom e mau, trilha avenidas de cariz estético e qualitativo, dando nota de que a qualificação da ação, das obras e dos artistas repousa num modo de valoração vincadamente sensorial e perceptivo. Por conseguinte, os formatos de reconhecimento, estribados justamente nesse modo de valoração, mais do que seguirem normas canonizadas e consagradas, baseiam-se nas ressonâncias afetivas desencadeadas pelas obras de arte, estejam elas concluídas ou ainda em andamento. O bom e o mau, eixo estruturante das operações axiológicas, passa por uma valoração que, longe de resultar da atividade estritamente intelectual, se arraiga às situações em que os corpos sofrem ou desfrutam. Já no que toca às modalidades de subjetivação, verificámos que no regime criativo se desdobra uma imputabilidade exclusiva dos artistas face às obras onde se põem e expõem na sua singularidade excepcional, instaurando-se entre eles um nexos de responsabilidade impartilhável. E, neste sentido, vimos que a assunção desta responsabilidade configura uma capacidade moral cujo exercício visa a consumação da obra, cuja qual é valorada tendo em conta a qualidade expressiva. Indissociável e simultânea das capacidades práticas e reflexivas, a capacidade para a responsabilidade subjetiva os artistas na medida em que permite sopesar as diferentes vias alternativas da ação, valorando-as em função da expressividade, e, conseqüentemente, fazendo da via seguida, não apenas mais uma de entre outras e equivalente a elas, mas a sua própria, única e insubstituível. *Em conclusão, percebemos que o engajamento criativo e as modalidades de subjetivação artísticas, mesmo definindo-se pela sua natureza estética, qualitativa e afetiva, não são plenamente inteligíveis à falta de uma destas três dimensões. Os atributos estéticos que os caracterizam não excluem as dimensões reflexiva e axiológica, aludindo, outrossim, para o modo de cada um delas se prolongar nas outras, enformando, destarte, a especificidade da experiência dos artistas e da sua subjetivação.*

Em sequência, *entroncamos igualmente numa discussão que tem adquirido uma crescente proporção na Sociologia da Arte, a saber, o questionamento do lugar das obras de arte na análise sociológica.* Na verdade, este intenso debate entronca naqueloutro, que já mencionámos, a respeito da materialidade. A Nova Sociologia da Arte (de la Fuente, 2010) alinha-se na tentativa, mais geral na Sociologia, de introduzir a realidade material, na sua fisicalidade e textura, na análise, contrariando a prática, ainda hoje hegemónica,

de delegar o estudo das obras em outras áreas disciplinares. E neste âmbito várias têm sido as propostas cujo mérito se nos afigura indiscutível, tal como escrevemos no segundo capítulo. O nosso estudo, portanto, afilia-se, também ele, nesta linha de pesquisa: com efeito, analisámos a relação de afetação mútua entre as obras e os artistas, ressonância essa que, baseada nas propriedades cromáticas e texturais da tela ou nas qualidades cinéticas do movimento, se revelou fundamental, não apenas para produzir sentido das obras terminadas, mas também para dar continuidade às obras ainda em andamento. E argumentámos, inclusivamente, que as obras de arte, mais do que simples objetos, são eventos, na medida em que contêm uma carga hermenêutica própria que as torna inesgotáveis face a cada receção de que são alvo. Todavia, muitas das recentes sugestões no sentido de repescar a materialidade das obras de arte têm-no feito à boleia de uma apreciação estética do mérito das obras, sendo o sociólogo levado a ensaiar interpretações a respeito das mesmas que acabam por enformar a análise. Esse procedimento parece-nos arriscado, pensando, da nossa parte, ter conseguido evitar tal deslize, por vezes tão tentador. Mas isso sem, como pretendemos ter feito, deixar de convocar a materialidade das obras. Simplesmente, essa materialidade foi recolocada no modo de coordenação da ação em curso, mostrando como é aí que as obras se investem como tal, leia-se, que se objetivam por via do seu valor estético. Mas ainda no quadro desta discussão, entendemos ter trazido um outro contributo. É que muitas das propostas recentes nesta linha de investigação têm trazido à colação a materialidade das obras à custa das dimensões reflexiva e moral que também participam na sua objetivação enquanto obra. Ora, se uma obra de arte apela para uma abordagem estética, tanto da parte do público, como da parte do artista, inclusivamente enquanto a está a realizar, ela não deixa de simultaneamente, mais até do que conter, provir de um gesto humano, de uma certa intenção expressiva, autenticando, portanto, a presença do próprio artista. A obra de arte, e a abordagem estética que ela instaura face a si, não é compreensível se não tivermos presente esta dimensão moral. Caso contrário, dificilmente perceberíamos porque são justamente as obras de arte tratadas desta maneira, e não outro qualquer objeto, também ele, repare-se, dotado de materialidade e de propriedades estéticas sensorialmente recetíveis. Por conseguinte, contendo esta carga moral, a obra de arte abre igualmente para a interpretação, desde que a entendamos num sentido muito lato. Ou seja, ela, por mais abstrata que seja e por mais que roce a a-significância, funciona sempre também como um signo, razão pela qual, precisamente, a obra nunca é só aquele objeto, ou espetáculo, frente a nós de posto, mas algo mais que carece de um esforço hermenêutico, mesmo que,

reiteramos, rente às propriedades estéticas. E esse algo mais é justamente a expressão da singularidade do artista. Em suma, a par da subjetivação dos artistas, é também na experiência artística que as obras se objetivam; e tal como a primeira depende da continuidade entre as três dimensões, também este processo de objetivação depende. *No contexto da discussão sociológica em torno das obras, pensamos ter almejado uma análise que posiciona de forma justa as obras de arte, respeitando a sua excepcionalidade sem nos imiscuirmos na atividade crítica e apreciativa.*

Outro dos propósitos inerentes a esta pesquisa foi o de *participar ativamente numa discussão que tem vindo a ganhar força nos últimos quinze anos em torno do modelo dos regimes de engajamento*. Inicialmente composto pelos regimes em familiaridade, em plano e em justificação, vários pesquisadores, conforme fomos escrevendo, foram sugerindo o alargamento do modelo, de onde surgiram os regimes exploratório e em presença. Tais propostas partiram do diagnóstico de que o regime de familiaridade não era suficiente para dar conta de todas as atividades personalizadas, as quais, com efeito, longe de se reduzirem à facilidade providenciada pelo ato rotineiro num território proximal, podem conter, por um lado, uma intencionalidade mais alargada, que extravasa o conforto no presente, por outro, uma intensidade mais acentuada, indo para além do comodismo. Ainda no quadro deste debate, tal como também fomos sublinhando, se foi abrindo o leque de vias possíveis para ascender a níveis de publicidade mais elevados, vias essas que não se esgotam na gramática das afinidades e lugares-comuns. Ora, o nosso estudo visa contribuir, mesmo que modestamente, para esta discussão em dois aspetos principais. *Em primeiro lugar, a análise do engajamento criativo permitiu alinhar com as mais recentes propostas de extensão do modelo originalmente proposto, já que a criação artística apresentou similitudes significativas com os regimes exploratório e presencial. Porém, concluímos que ele não se identifica totalmente com nenhum deles, uma vez que abre explicitamente para a expressividade. Deste modo, pensamos ter podido, não só certificar os avanços já realizados no intuito de enriquecer o modelo dos regimes de engajamento, como também acrescentar novas pistas para densificar e aprofundar essas novas vias que ainda se encontram largamente por explorar. Não chegamos a propor um novo regime de engajamento, ousadia para a qual, de resto, nem teríamos uma designação preparada, finalizada, mas onde já proliferam ingredientes neste estudo que talvez possam, estamos em crer, transformar o arrojo em possibilidade futura. Simplesmente pretendemos contribuir para o alargamento e enriquecimento da discussão em torno dos regimes de engajamento de natureza mais ostensivamente*

estética, enfatizando, mais do que cada um por si, os seus interstícios e passagens, a nosso ver mais relevantes porque mais fidedignos de o que acontece na experiência concreta dos indivíduos. *Em segundo lugar, consideramos ter com esta pesquisa contribuído para desenvolver o debate que tem vindo a ser travado em torno da pluralização das avenidas de acesso ao público e de participação no comum*, relativizando os regimes em plano e, mormente, em justificação. Por um lado, conferimos que o engajamento criativo, pese embora marcadamente singular, permite aos artistas exercerem a autonomia, mesmo que através de formatos distintos da racionalidade instrumental do planeamento: os artistas refletem, decidem, responsabilizam-se e visam a consumação da obra de arte através de uma linguagem qualitativa composta por cores, texturas ou movimentos. Para mais, eles participam publicamente ao exporem as suas obras, mostrando-se capazes de operar denúncias, críticas, protestos e queixas a partir e em torno delas. Por um lado, percebemos que a singularidade se torna, ela própria, um modo de visar a justiça e o bem-comum, mas também, e ainda, de fazer reconhecer a humanidade comum. Por outro lado, verificámos ainda que essa crítica contorna os requisitos pragmáticos da discussão pública justificada, substituindo a argumentação pela mostragem expressiva artística, a qual não deixa, porém, de desencadear efeitos nos públicos que é crível que, passando pela justificação, acabem por fazer ricochete nos próprios artistas.

Refira-se ainda um último contributo que, afinal de contas, gostaríamos que se pudesse extrair desta pesquisa, a saber, o de *pensar integrada e organicamente três dimensões que habitualmente são cogitadas separadamente na Sociologia da Arte: a criação/produção, a intermediação e a receção/consumo*. Mantendo o centro de gravidade do estudo na criação artística e na atividade dos artistas, *apurámos que a intermediação e a receção, sendo decerto também momentos distintos da criação e com características díspares, a enformam, contudo, endogenamente*. Acima de tudo, apercebemo-nos que o público, e respetivo ato de receção, longe de preexistir à criação, é realizado pelo artista durante a mesma. Os artistas visam a consumação da obra na condição de ela ser potencialmente exposta ao outro. Evidentemente que essa condição não tem de ser empiricamente verificada, sendo perfeitamente possível experienciar a criação artística que culmina em obras que nunca chegam a ver a luz do dia. Em todo o caso, o carácter expressivo do engajamento criativo implica a presença espectral e virtual de um outro que a receberá, razão pela qual, note-se, o artista se sente exclusivamente responsável pela obra, pois esta, além de o portar na sua singularidade, destina-se a tocar um outro. A possibilidade, o mais das vezes confirmada, de mostrar a obra enforma desde

o começo a criação, sob pena de a expressividade não tensionar o curso da ação dos artistas e, conseqüentemente, o engajamento criativo não prender. Ademais, na obra é transportado em potência, ainda antes de se atualizar, o reconhecimento das capacidades do artista, projeção essa que, como assinalámos, 'mais do que ocorrer estritamente após a criação e no momento da receção, é essencial para o próprio exercício dessas mesmas capacidades. Este é, pois, um último contributo que, o leitor avaliará, pretendemos aportar ao panorama sociológico atual.

5.3 Limitações do estudo e aberturas possíveis para investigações futuras

Não deixa este estudo, devemos reconhecê-lo, de conter *limitações* que merecem ser identificadas, até porque é desse exercício autocrítico que se poderão *extrair pistas para investigações futuras na mesma área*. A *primeira* de entre elas concorre com o último contributo mencionado. Se, com efeito, procurámos integrar as audiências no cerne da criação artística e da experiência que dela fazem os artistas, parece-nos justo reconhecer que *as devoluções dos públicos face a eles mereceriam um maior desenvolvimento analítico*. É certo que enfatizámos as mutualidades entretecidas no engajamento criativo artístico, onde destacámos os modos através dos quais os artistas clamam por reconhecimento – de si e das suas obras –, assim como muram, não sem porosidades e permeabilidades, a sua esfera de decisão no processo de criação. Em todo o caso, sem que o tenhamos negligenciado absolutamente, sentimos ter subestimado o modo como as obras chegam aos que a recebem, desde aqueles que acompanham de perto a criação – como os responsáveis das sessões ou nós próprios – até públicos mais vastos. *Estudos futuros nesta área, munidos da técnica da entrevista, que estamos em crer facilitar a prossecução deste intento, poderão indagar com maior escrúpulo acerca das mediações existentes nas transações entre os artistas, as obras e as audiências, e sobretudo, como a receção destas chega aos primeiros e impacta a sua criação e subjetivação*.

Em *segundo* lugar, sendo verdade que não constituiu o nosso objeto de estudo, o qual, como é sabido, se concentrou na experiência dos artistas, entendemos que *seria interessante complementar a análise sociológica das atividades artísticas em contextos similares aos que estudámos com o ponto de vista das instituições e dos seus profissionais*: os seus procedimentos de seleção dos projetos e das atividades a

desenvolver, o delineamento e programação das atividades, os relatórios e registros a esse respeito produzidos, as avaliações realizadas sobre os artistas e os critérios mobilizados para o efeito ou as justificações públicas esgrimidas a respeito da convocação deste mediador de reabilitação. A relevância desta expansão do estudo seria dupla. Em primeiro, e desde logo, permitiria alargar o escopo da compreensão dos ajustes e reajustes situados realizados para que o engajamento criativo possa ter lugar, enfatizando como os técnicos profissionais exercem o seu ofício deslizando entre diversos registos de mutualidade e compondo-os caso a caso. Em segundo, possibilitaria verificar se as passagens proporcionadas pelo engajamento criativo aos artistas entre modelos de prova diversos, as quais aqui foram sobretudo analisadas do ângulo das possibilidades de subjetivação, efetivamente se confirmam e respaldam nos formatos de avaliação e registo institucionais.

Uma *terceira* limitação que, simultaneamente, pode consistir numa abertura para investigações futuras, prende-se com as *ameaças e os riscos inerentes às composições entre regimes onde o engajamento criativo adquire uma preponderância excessiva*. Sendo o nosso objeto de estudo a experiência criativa artística, tonificámos as condições necessárias para que as composições situadas resultantes da coordenação do curso da ação garantam a centralidade do engajamento que a sustenta, o engajamento criativo. Porém, tal como vimos que a sobredosagem de qualquer um dos demais regimes pode provocar o desmoronamento do engajamento criativo, *também é de supor que este, quando demasiadamente preponderante, provoque problemas aos artistas, invalidando a sua subjetivação, inclusivamente a artística, e subtraindo transições intersticiais essenciais ao seu bem-estar quotidiano nas instituições*. Este prolongamento do estudo aqui realizado seria fundamental para assinalar, por uma via oposta à nossa, os limites que demarcam a experiência criativa e a arrancam da torrente experiencial.

Em *quarto* lugar, admitimos sem reboço que *a atividade artística dos artistas que seguimos está longe de poder ser generalizada a toda e qualquer criação artística*. Os atributos que aqui identificámos serem os do engajamento criativo não esgotam, nem pretendem esgotar, os modos de criar arte. Por um lado, *seria interessante expandir o estudo a outras modalidades artísticas para além da pintura e da dança*, na medida em que convocam outros materiais e procedimentos. Por outro lado, e mais importante, a nossa descrição dá conta de o que Heinich (2014b) denominou “paradigma moderno da arte”, no qual, diferentemente do “paradigma clássico” e “contemporâneo”, a criação é orientada pela novidade, pela originalidade, pela excecionalidade, pela singularidade e

pela expressividade. Contrariamente à autora, que se fica pela análise dos modos de qualificação e avaliação artísticos, procurámos aceder aos modos como estes valores são experimentados, erigidos e produzidos na urdição conjunta do comum, todavia, não deixamos de estar cientes de outras possibilidades de criar arte, conduzidas por outros valores, e cujo estudo constituiria um contributo inestimável para enriquecer a compreensão da experiência criativa artística.

Finalmente, em *quinto* lugar, identificamos como uma limitação da pesquisa o facto de *não termos acedido e acompanhado a vida quotidiana dos bailarinos do EPL*, ao contrário de o que sucedeu no CASP. Não só porque gera um desequilíbrio e uma descompensação que não deve ser descurada na produção e na análise de dados, a qual, reconhecemo-lo, se manifesta claramente no facto de, no caso da dança, nos termos socorrido de variados materiais discursivos e depoimentos verbais advindos de fontes secundárias, contrariamente ao caso da pintura, cujos dados apresentados resultam da nossa observação direta e registo no Diário de Campo. O acesso à totalidade do recinto do EPL permitir-nos-ia, com efeito, apurar mais densamente as transições intersticiais fomentadas a partir do engajamento criativo, bem como indagar a sua tradução no dia-a-dia prisional dos bailarinos.

5.4 Contribuições sociais do estudo

Além destas contribuições, alimentamos ainda a expectativa de o nosso estudo ter um alcance para lá da academia. E apontámos inicialmente dois aspetos em que o mesmo pode relevar socialmente. Entendemos, desde logo, que a descrição e análise realizada sobre as atividades artísticas em contextos de institucionalização, não obstante se eximir de avaliar e mensurar a sua no que ao cumprimento das missões para as quais as instituições estão mandatadas diz respeito, poderá *servir de fundamentação para o fomento junto de quem de direito – dos decisores políticos, mais geralmente, aos institucionais – no sentido de investir no desenvolvimento de outras iniciativas congéneres*. Mas sobretudo pensamos poder este documento, não apenas *promover e estimular a convocação de mediadores artísticos em contextos de institucionalização*, como também de *auxiliar a sua implementação prática*. Ao incidir em casos concretos do quotidiano institucional, ao alertar constantemente para a necessidade de ajustes e reajustes locais com vista à preservação do engajamento criativo num território onde nem sempre é fácil ele florescer, e ainda ao enfatizar a questão das mutualidades,

designadamente entre funcionários e técnicos e os artistas, associando-a à subjetivação destes, será eventualmente possível daqui extrair ilações aplicáveis em contextos similares. Uma delas é justamente a de não se ler quanto aqui se argumenta como um como um receituário prescritivo, ou um guião, profissional do qual se possa decalcar princípios universalmente válidos. Como afirmámos, as atividades artísticas não são, por um lado, uma panaceia social, e, por outro, que dependem de constantes ajustes e reajustes na coordenação do curso da ação, dependendo a fecundação da experiência criativa artística do tato revelado pelos técnicos na realização do seu trabalho em face das circunstâncias específicas de cada situação e indivíduo concretos.

Ainda num segundo aspeto pretendemos relevar socialmente. Trata-se, conforme escrevemos inicialmente, de um impacto de natureza distinta, pois, mais do que visar diretamente as políticas e o trabalho das instituições, *pretende este texto constituir um testemunho moral da dignidade de seres cuja visibilidade e voz na sociedade são manifestamente reduzidas*. Não partimos, como se sabe, de qualquer agenda ativista, tampouco com um intuito bem definido de impactar direta e imediatamente nas realidades estudadas. Porém, consideramos que *o simples facto de nos votarmos à compreensão da atividade criativa dos artistas em regime de institucionalização contém, por si só, uma carga política notória*. Ao observá-los e acompanhá-los de perto nos seus fazeres concretos, procurámos atender aos nossos objetivos de pesquisa com a preocupação de *maximizar a sua dignificação enquanto seres plena e integralmente sensíveis, reflexivos e morais*. Para tal, mais do que empolar o que quer que seja, bastou-nos descrever crua e despojadamente as suas angústias e inquietações, mas também as alegrias experimentadas. Este testemunho, divulgando capacidades e sensibilidades de seres cujos canais de acesso ao reconhecimento são amiudadas vezes vedados, pretende, em suma, *participar e contribuir para uma sociedade mais justa, democrática e inclusiva, no seio da qual a pluralidade tenha lugar no comum*. E tal como as obras dos nossos artistas testemunham um gesto pleno de humanidade que, excedendo a palavra, comunica pelo silêncio, também este texto, como testemunho que também pretende ser, é aqui interrompido.

Referências bibliográficas e legislativas

- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor?: The exceptional economy of the arts*. Amsterdam University Press.
- Aboulafia, M. (2010). *Transcendence: On self-determination and cosmopolitanism*. Stanford University Press.
- Acord, S. K., & DeNora, T. (2008). Culture and the arts: From art worlds to arts-in-action. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 619(1), 223-237.
- Adorno, T. W. (2004). *Negative dialectics*. Routledge.
- Adorno, T. W. (2006). *Philosophy of new music*. University of Minnesota Press.
- Agamben, G. (2013a). *A potência do pensamento*. Relógio de água
- Agamben, G. (2013b). *O aberto. O homem e o animal*. Edições 70.
- Agamben, G. (2018). *O fogo e o relato: Ensaio sobre criação, escrita, arte e livros*. Boitempo Editorial.
- Agger, B. (1992). *Cultural studies as critical theory*. Spon Press.
- Akrich, M., & Pasveer, B. (2004). Embodiment and disembodiment in childbirth narratives. *Body & Society*, 10(2-3), 63-84.
- Albrecht, M. C. (1968). Art as an institution. *American Sociological Review*, 33(3), 383-397.
- Alexander, J. C. (2008). Iconic experience in art and life: Surface/depth beginning with Giacometti's standing woman. *Theory, Culture & Society*, 25(5), 1-19.
- Alexander, T. M. (2013). *The human eros: Eco-ontology and the aesthetics of existence*. Fordham University Press.
- Almeida, J. M. C. (2018). *A saúde mental dos portugueses*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Alves, A. A. M., & Rodrigues, N. F. R. (2010). Determinantes sociais e económicos da Saúde Mental. *Revista Portuguesa de Saúde Pública*, 28(2), 127-131.
- Alves, F., & Silva, L. F. (2004). Psiquiatria e comunidade: elementos de reflexão. In *Actas do V Congresso Português de Sociologia. Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção*. Associação Portuguesa de Sociologia (APS).
- Amabile, T. M. (1983). The social psychology of creativity: A componential conceptualization. *Journal of Personality and Social Psychology*, 45(2), 357-376.
- Amabile, T. M., & Pillemer, J. (2012). Perspectives on the social psychology of creativity. *The Journal of Creative Behavior*, 46(1), 3-15.

- Ancel, P., & Girel, S. (2015). Art and the public space. In D. Danko, O. Moeschler, & F. Schumacher (Eds.), *Kunst und Öffentlichkeit* (pp. 83-93). Springer.
- Antal, F. (1986). *Florentine painting and its social background: The bourgeois republic before Cosimo de'Medici's advent to power, XIV and early XV centuries*. Harvard University Press.
- Archer, M. S. (2009). *Teoría social realista: El enfoque morfogenético*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Arendt, H. (2017). *Eichmann em Jerusalém: Uma reportagem sobre a banalidade do mal*. Ítaca.
- Ariès, P., & Duby, G. (1987). *A history of private life: Riddles of identity in modern times*. Harvard University Press.
- Armstrong, F. (2017). An extrinsic dispositional account of vulnerability. *Les Ateliers de L'éthique*, 12(2), 180-204.
- Arquembourg, J. (2015). What do emotions do? A pragmatist approach to the role of emotions in media events. *Philosophy Study*, 5(8), 395-403.
- Arrignon, M. (2016). *Gouverner par les incitations, Les nouvelles politiques sociales en Europe*. Presses Universitaires de Grenoble
- Astier, I. (2007). *Les nouvelles règles du social*. Presses Universitaires de France.
- Astier, I. (2009). Les transformations de la relation d'aide dans l'intervention sociale. *Informations Sociales*, 152(2), 52-58.
- Astier, I., & Duvoux, N. (2006). L'institution de la dignité dans la société contemporaine; réflexions à partir du cas français. In I. Astier, & N. Duvoux (Dir.), *La société biographique: Une injonction à vivre dignement* (pp. 15-31). L'Harmattan.
- Auray, N. (2017). *L'alerte ou l'enquête: Une sociologie pragmatique du numérique*. Presses des Mines.
- Auray, N. & Vétel, B. (2013). L'exploration comme modalité d'ouverture attentionnelle: Design et régulation d'un jeu «freemium». *Réseaux*, 182(6), 153-186.
- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford University Press.
- Baggio, G. (2013). Mead and Bergson on inner states, self-knowledge, and expression. In F. T. Burke, & K. P. Skowronski (Eds.), *George Herbert Mead in the twenty-first century* (pp. 71-80). Lexington Press.
- Bajoit, G. (1988). Exit, Voice, Loyalty... and Apathy: Les réactions individuelles au mécontentement. *Revue Française de Sociologie*, 29(2), 325-345.
- Ballabio, A. (2018). The genesis of the creative experience in C. S. Peirce. *Cognitio: Revista de Filosofia*, 19(2), 220-226.

- Barbier, J. C. (2002). Peut-on parler d'«activation» de la protection sociale en Europe? *Revue Française de Sociologie*, 43(2), 307-332.
- Barthe, Y., Rémy, C., Trom, D., Linhardt, D., Blic, D. D., Heurtin, J. P., Lagneau, E., Bellaing, C. M. & Lemieux, C. (2016). Sociologia pragmática: Guia do usuário. *Sociologias*, 41, 84-129.
- Bastide, R. (1935). *Éléments de sociologie religieuse*. Armand Colin.
- Bastide, R. (1997). *Art et société*. L'Harmattan.
- Barbalet, J. M. (1998). *Emotion, social theory, and social structure*. Cambridge University Press.
- Barbalet, J. (2009). Pragmatism and symbolic interactionism. In A. Evans (Ed.), *The new blackwell companion to social theory* (pp. 199-217). Wiley-Blackwell.
- Barbot, J., & Dodier, N. (2002). Multiplicity in scientific medicine: The experience of HIV-positive patients. *Science, Technology & Human Values*, 27(3), 404-440.
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil.
- Bauman, Z. (2001). Consuming life. *Journal of Consumer Culture*, 1(1), 9-29.
- Bauman, Z. (2013). *Liquid modernity*. John Wiley & Sons.
- Beauchamp, T. L., & Childress, J. F. (2001). *Principles of biomedical ethics*. Oxford University Press.
- Beck, U. (1992). *Risk society: Towards a new modernity*. Sage.
- Becker, H. S. (1974). Art as collective action. *American Sociological Review*, 39(6), 767-776.
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.
- Becker, H. S. (1993). *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. Hucitec.
- Becker, H. S. (1996). The epistemology of qualitative research. In R. Jessor, A. Colby, & R. Sweder (Eds.), *Ethnography and human development: Context and meaning in social inquiry* (pp. 53-71). University of Chicago Press.
- Becker, H. S. (2002). Les ficelles du métier: Comment conduire sa recherche en sciences sociales. La Découverte.
- Becker, H. S. (2009). *Outsiders: Estudos de sociologia do desvio*. Jorge Zahar Editor.
- Becker, H. S., Faulkner, R. R., & Kirshenblatt-Gimblett, B. (2006). *Art from start to finish: Jazz, painting, writing, and other improvisations*. University of Chicago Press.
- Bédard, P. (2015a). L'ethos en sociologie: Perspectives de recherche pour un concept toujours fertile. *Cahiers de Recherche Sociologique*, 59, 259-276.
- Bédard, P. (2015b). Le modèle de l'artiste dans le discours managérial: Idées reçues et conséquences. *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, (16/3B), 81-93.

- Belkis, D., Haeringer, A. S., Pecqueux, A., & Peroni, M. (2019). Habiter: La part de l'être. *Rhizome*, 71(1), 11-21.
- Bellman, B. L. (1984). *The language of secrecy: Symbols & metaphors in Poro ritual*. Rutgers University Press.
- Benelli, N., & Modak, M. (2010). Analyser un objet invisible: Le travail de care. *Revue Française de Sociologie*, 51(1), 39-60.
- Benjamin, W. (1968). *Illuminations: Essays and reflections*. Schocken Books.
- Benzecry, C. E. (2011). *The opera fanatic: Ethnography of an obsession*. University of Chicago Press.
- Berger, M. (2015). The politics of copresence: An ecological approach to resistance in top-down participation. *European Journal of Cultural and Political Sociology*, 2(1), 1-22.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1991). *The social construction of reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Penguin Books.
- Bergson, H. (2005). *As duas fontes da moral e da religião*. Almedina.
- Bergson, H. (2006). *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Martins Fontes.
- Bergson, H. (2019). *A evolução criadora*. Edições 70
- Bernstein, R. J. (2010). *The pragmatic turn*. Polity.
- Bessin, M. (1998). Le Kairos dans l'analyse temporelle. *Cahiers Lillois d'Économie et de Sociologie*, 32(2), 55-73.
- Bessin, M. (2009). La présence sociale en polyvalence de secteur. Enjeux de temporalisation et de sexuation dans l'accompagnement par des assistantes sociales. In M. Bessin et al., *Le genre de l'autonomie. Enquêtes sur la sexuation des interventions sociales, rapport de recherche pour la MIRE/DARES* (pp. 155-194). IRIS-CSPRP.
- Bessy, C., & Chateauraynaud, F. (1995). *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*. Éditions Métailié.
- Bessy, C., & Chateauraynaud, F. (2010). Le savoir-prendre. Enquête sur l'estimation des objets. *Techniques & Culture*, 54(5), 689-711.
- Bidet, A. (2007). Le corps, le rythme et l'esthétique sociale chez André Leroi-Gourhan. *Techniques & Culture*, 48-49, 15-38.
- Bidet, A. (2008). La genèse des valeurs: Une affaire d'enquête. *Tracés. Revue de Sciences Humaines*, 15, 217-228.
- Bidet, A. (2011). La multi-activité, ou le travail est-il encore une expérience? *Communications*, 89(2), 9-26.

- Bidet, A., & Macé, M. (2011). S'individuer, s' émanciper, risquer un style (autour de Simondon). *Revue du MAUSS*, 38(2), 397-412.
- Bidet, A., Boutet, M., & Chave, F. (2013). Au-delà de l'intelligibilité mutuelle: l'Activité collective comme transaction. Un apport du pragmatisme illustré par trois cas. *Activités*, 10(1). <https://doi.org/10.4000/activites.632>.
- Bidet, A., Quéré, L., & Truc, G. (2011). Ce à quoi nous tenons. Dewey et la formation des valeurs. In A. Bidet, L. Quéré, & G Truc, *John Dewey, La formation des valeurs* (pp. 5-64). La Découverte.
- Binet, M. (2013). Análise da Conversação etnometodológica e investigação em serviço social: Preliminares teórico-metodológicos. *Intervenção Social*, 41, 71-91.
- Blanc, A. (1999). *Les handicapés au travail: Analyse sociologique d'un dispositif d'insertion professionnelle*. Dunod.
- Blanchot, M. (2011). *O espaço literário*. Rocco.
- Blokker, P. (2011). Pragmatic sociology: Theoretical evolvment and empirical application. *European Journal of Social Theory*, 14(3), 251-261.
- Blumer, H. (1986). *Symbolic interactionism: Perspective and method*. University of California Press.
- Boltanski, L. (1990). *L'amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*. Éditions Métailié.
- Boltanski, L. (2013). *On critique: A sociology of emancipation*. Polity.
- Boltanski, L., & Chiapello, E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Gallimard.
- Boltanski, L., & Thévenot, L. (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*. Gallimard.
- Boltanski, L., & Thévenot, L. (1999). The sociology of critical capacity. *European Journal of Social Theory*, 2(3), 359-377.
- Bonny, Y., & Demailly, L. (2012). *L'institution plurielle*. Presses Universitaires Septentrion.
- Born, G. (2010). The social and the aesthetic: For a post-Bourdieuian theory of cultural production. *Cultural Sociology*, 4(2), 171-208.
- Bosworth, M., & Carrabine, E. (2001). Reassessing resistance: Race, gender and sexuality in prison. *Punishment & Society*, 3(4), 501-515.
- Boudon, R. (1994). *The art of self-persuasion: The social explanation of false beliefs*. Polity.
- Boudon, R. (2003). Beyond rational choice theory. *Annual Review of Sociology*, 29(1), 1-21.
- Boudon, R. (2007). *Essais sur la théorie générale de la rationalité*. PUF.
- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. Éditions de Minuit.

- Bourdieu, P. (1983). Mas quem criou os criadores?. In P. Bourdieu, *Questões de sociologia* (pp. 162-172). Marco Zero.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Editorial Presença.
- Bourdieu, P. (1998). *Meditações pascalianas*. Celta Editora.
- Bourdieu, P. (2002). *Esboço de uma teoria da prática*. Celta Editora.
- Bourdieu, P. (2010). *A distinção: uma crítica social da faculdade do juízo*. Edições 70.
- Bourdieu, P. (2021). *O poder simbólico*. Edições 70.
- Bourdieu, P., & Nice, R. (1980). The aristocracy of culture. *Media, Culture & Society*, 2(3), 225-254.
- Bourdieu, P., & Passeron, J. C. (2008). *A reprodução. Elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Editora Vozes.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J. C., & Passeron, J. C. (2005). *Ofício de sociólogo: Metodologia da pesquisa na sociologia*. Editora Vozes.
- Boutang, Y. M. (2004). Les limites de la sociologie démystificatrice de l'art: A propos du livre de Pierre Menger Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme. *Multitudes*, 15(1), 263-270.
- Boutang, Y. M. (2008). *Le capitalisme cognitif. La Nouvelle Grande Transformation*. Éditions Amsterdam.
- Boyle, J. (1985). *The pain of confinement: Prison diaries*. Pan Books.
- Brahy, R. (2011). Le politique a-t-il déserté le théâtre-action? *Mouvements*, 65(1), 79-90.
- Brahy, R. (2014). L'engagement en présence: L'atelier de théâtre-action comme support à une participation sociale et politique? *Lien Social et Politiques*, 71, 31-49.
- Brahy, R. (2019). *S'engager dans un atelier-théâtre. A la recherche du sens de l'expérience*. Éditions du Cerisier.
- Brahy, R. (2020). Grand résumé de S'engager dans un atelier-théâtre. À la recherche du sens de l'expérience. Suivi d'une discussion par Bertrand Ravon et Laurent Thévenot. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.15481>.
- Brahy, R., & Servais, V. (2016). "Être avec" par corps: Expérience du commun sur un plateau de théâtre? *Recherches en Communication*, 42, 141-153.
- Brahy, R., & Vrancken, D. (2012). Se réaliser comme sujet dans un atelier-théâtre pour tenter de «s'en sortir». Mises en scène de tensions au sein d'une politique de la subjectivité. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.3964>.
- Brahy, R., Bourgeois, C., & Zaccai-Reyners, N. (2020). Effervescence et enchantement: Expérience intime, performance publique, mise en partage. In *EspacesTemps.net*.

- Braslow, J. T. (2013). The manufacture of recovery. *Annual Review of Clinical Psychology*, 9, 781-809.
- Breviglieri, M. (2002). L'horizon du ne plus habiter et l'absence du maintien de soi en public. In D. Céfaï, & I. Joseph, *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme* (pp. 319-336). Éditions de l'Aube.
- Breviglieri, M. (2004). Habiter l'espace de travail. Perspectives sur la routine. *Histoire et Sociétés*, 9, 18-29.
- Breviglieri, M. (2005). Bienfaits et méfaits de la proximité dans le travail social. In J. Ion, *Le travail social en débat(s)* (pp. 219-234). La Découverte.
- Breviglieri, M. (2006a). Le fond ténébreux de la routine. À propos des morales du geste technique au travail. In S. Laugier, & C. Gautier, *L'ordinaire et la Politique* (pp. 189-217). PUF
- Breviglieri, M. (2006b). Penser l'habiter, estimer l'habitabilité. *Tracès. Bulletin Technique de la Suisse Romande*, 23, 9-14.
- Breviglieri, M. (2007). L'arc expérientiel de l'adolescence: esquivé, combine, embrouille, carapace et étincelle.... *Éducation et Sociétés*, 19(1), 99-113.
- Breviglieri, M. (2008). Le «corps empêché» de l'usager (mutisme, fébrilité, épuisement). Aux limites d'une politique du consentement informé dans le travail social. In F. Giuliani, D. Laforgue, & J. Payet (Eds.), *La voix des acteurs faibles: De l'indignité à la reconnaissance* (pp. 215-229). Presses Universitaires de Rennes.
- Breviglieri, M. (2009). L'insupportable. L'excès de proximité, l'atteinte à l'autonomie et le sentiment de violation du privé. In M. Breviglieri, C. Lafaye, & D. Trom, *Compétences critiques et sens de la justice*. Economica
- Breviglieri, M. (2013a). De la difficulté à entrer en contact. L'enjeu phénoménal d'instituer des espaces sensoriels pour le travail social hors murs. *Ambiances*. <https://doi.org/10.4000/ambiances.345>.
- Breviglieri, M. (2013b). Une brèche critique dans la «ville garantie»? Espaces intercalaires et architectures d'usage. In E. Cogato-Lanza, L. Pattaroni, M. Piraud, & B. Tirone, *De la différence urbaine. Le quartier des Grottes/Genève* (pp. 213-236). MétisPress.
- Breviglieri, M. (2014). L'«épuisement capacitaire» du sans-abri comme urgence? Approche phénoménologique du soin engagé dans l'aide sociale (gestes, rythmes et tonalités d'humeur). *Rhuthmos: Plateforme internationale et transdisciplinaire de recherche sur les rythmes dans les sciences, les philosophies et les arts*.
- Breviglieri, M. (2017). Pensar a dignidade sem falar de linguagem da capacidade em agir. *Terceiro Milênio, Revista Crítica de Sociologia e Política*, 6(3), 11-34.

- Breviglieri, M. (2023). Biens communs de proximité et pouvoir climatisant des ambiances urbaines. *GéoProximitéS*. hal-04152687.
- Breviglieri, M., & Stavo-Debauge, J. (1999). Le geste pragmatique de la sociologie française. Autour des travaux de Luc Boltanski et Laurent Thévenot. *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, 7, 7-22.
- Breviglieri, M., & Stavo-Debauge, J. (2007). L'hypertrophie de l'œil. Pour une anthropologie du «passant singulier qui s'aventure à découvert». In D. Cefaï, & C. Saturno, *Itinéraires d'un pragmatiste. Autour d'Isaac Joseph* (pp. 79-98). Economica.
- Breviglieri, M., & Thévenot, L. (2023). Le vivant en forme humaine et ses débordements. Retour sur les notions d'autonomie et de capacité. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.22031>.
- Breviglieri, M., Pattaroni, L., & Stavo-Debauge, J. (2003). Quelques effets de l'idée de proximité sur la conduite et le devenir du travail social. *Revue Suisse de Sociologie*, 29, 141-157.
- Brodiez-Dolino, A. (2015). La vulnérabilité, nouvelle catégorie de l'action publique. *Informations Sociales*, 188(2), 10-18.
- Burawoy, M. (2003). Revisits: An outline of a theory of reflexive ethnography. *American Sociological Review*, 68(5), 645-679.
- Burawoy, M. (2005). For Public Sociology. *American Sociological Review*, 70(1), 4-28.
- Burke, T. (2000). What is a Situation? *History and Philosophy of Logic*, 21(2), 95-113.
- Buscatto, M. (2005). Femme dans un monde d'hommes musiciens. Des usages épistémologiques du «genre» de l'ethnographe. *Volume! La Revue des Musiques Populaires*, 4(1), 77-93.
- Buscatto, M. (2008). L'art et la manière: Ethnographies du travail artistique. *Ethnologie Française*, 38(1), 5-13.
- Butler, J., Gambetti, Z., & Sabsay, L. (2016). *Vulnerability in resistance*. Duke University Press.
- Calcaterra, R. M. (2010). Epistemology of the self in a pragmatic mood. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 2(1). <https://doi.org/10.4000/ejpap.930>.
- Careil, Y. (1999). Le Néo-libéralisme dans l'école: un processus déjà bien engagé. *Diversité*, 117(1), 173-184.
- Carlen, P. (1998). *Sledgehammer: Women's imprisonment at the millennium*. Springer.
- Carlen, P., & Tombs, J. (2006). Reconfigurations of penalty: The ongoing case of the women's imprisonment and reintegration industries. *Theoretical Criminology*, 10(3), 337-360.
- Carrabine, E. (2018). Punishment in the frame: Rethinking the history and sociology of art. *The Sociological Review*, 66(3), 559-576.

- Castel, R. (2009). *La montée des incertitudes: travail, protections, statut de l'individu*. Éditions du Seuil.
- Cefai, D. (2001). Les cadres de l'action collective. In D. Cefai, & D. Trom (Eds.), *Les formes de l'action collective. Mobilisations dans les arenès publiques* (pp. 51-98). Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales,
- Cefai, D. (2009). Looking (desperately?) for cultural sociology in France. In *Culture. Newsletter of the American Sociological Association on the Sociology of Culture*, 23.
- Cefai, D. (2010). Provações corporais: Uma etnografia fenomenológica entre moradores de rua de Paris. *Lua Nova*, 79, 71-110.
- Cefai, D. (2013a). ¿Qué es la etnografía? Debates contemporáneos Primera parte. Arraigamientos, operaciones y experiencias del trabajo de campo. *Persona Y Sociedad*, 27(1), 101-120.
- Cefai, D. (2013b). ¿Qué es la etnografía? Segunda parte. Inscripciones, extensiones y recepciones del trabajo de campo. *Persona Y Sociedad*, 27(3), 11-32.
- Cefai, D. (2015). Outreach work in Paris: A moral ethnography of social work and nursing with homeless people. *Human Studies*, 38(1), 137-156.
- Cefai, D. (2017a). Públicos, problemas públicos, arenas públicas...: O que nos ensina o pragmatismo (Parte 1). *Novos Estudos CEBRAP*, 36(1), 187-213.
- Cefai, D. (2017b). Públicos, problemas públicos, arenas públicas...: O que nos ensina o pragmatismo (Parte 2). *Novos Estudos CEBRAP*, 36(2), 129-142.
- Cefai, D., & Gardella, É. (2011). *L'urgence sociale en action. Ethnographie du Samusocial de Paris*. La Découverte.
- Cefai, D., & Gardella, E. (2012). Comment analyser une situation selon le dernier Goffman. De Frame Analysis à Forms of Talk. In D. Cefai, & L. Perreaud (dir.), *Erving Goffman et l'ordre de l'interaction* (pp. 230-263). CURAPP.
- Cefai, D., Carrel, M., Talpin, J., Eliasoph, N., & Lichterman, P. (2012). Ethnographies de la participation. *Participations*, 3(4), 7-48.
- Centemeri, L. (2011). Retour à Seveso: la complexité morale et politique du dommage à l'environnement. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 66(1), 213-240.
- Centemeri, L. (2015a). Entre expertises et émotions: Les conflits relatifs à l'extension de l'aéroport de Milan Malpensa. In C. Traïni (Ed.), *Émotions et expertises: Les modes de coordination des actions collectives* (pp. 126-146). Presses Universitaires de Rennes.

- Centemeri, L. (2015b). Reframing problems of incommensurability in environmental conflicts through pragmatic sociology: From value pluralism to the plurality of modes of engagement with the environment. *Environmental Values*, 24(3), 299-320.
- Centemeri, L. (2017). From public participation to place-based resistance. Environmental critique and modes of valuation in the struggles against the expansion of the Malpensa airport. *Historical Social Research*, 42(3), 97-122.
- Centemeri, L., & Renou, G. (2017). Jusqu'où l'économie écologique pense-t-elle l'inégalité environnementale? Autour de l'oeuvre de Joan Martinez-Alier. In C. Larrère (dir.), *Les inégalités environnementales* (pp. 53-72). PUF.
- Certeau, M. (1994). *Artes de fazer: A invenção do cotidiano*. Editora Vozes.
- Cerulo, K. A. (2018). Scents and sensibility: Olfaction, sense-making, and meaning attribution. *American Sociological Review*, 83(2), 361-389.
- Chamboredon, J. C. (1986). Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de l'art et de la littérature à la sociologie de la culture. *Revue Française de Sociologie*, 27(3), 505-529.
- Chan, J. (2016). Creativity and culture: A sociological perspective. In *The Palgrave handbook of creativity and culture research* (pp. 639-660). Springer.
- Chaniel, P. (2008). Générosité, réciprocité, pouvoir et violence. Esquisse d'une grammaire des relations humaines en clé de don. *Revue du MAUSS*, 32(2), 97-123.
- Chaniel, P. (2012). Don et care: Une famille (politique) à recomposer? *Revue du MAUSS*, 39(1), 67-88.
- Charmaz K. (2009). Shifting the grounds: Constructivist grounded theory methods for the twenty-first century. In J. Morse, P. Stern, J. Corbin, B. Bowers, K. Charmaz, & A. Clarke, *Developing grounded theory: The second generation* (pp. 127-154). Left Coast Press.
- Chateauraynaud, F. (2004). L'épreuve du tangible. Expériences de l'enquête et surgissement de la preuve. In B. Karsenti, & L. Quéré (Eds.), *La croyance et l'enquête: Aux sources du pragmatism* (pp.167-194). Éditions de L'école des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Chateauraynaud, F. (2012). Das disputas comuns à violência política: A análise das controvérsias e a sociologia dos conflitos. *Enfoques*, 11(1), 201-218.
- Chateauraynaud, F. (2017). A captura como experiência: Investigações pragmáticas e teorias do poder. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 32(95), 1-21.
- Cheliotis, L. K. (2014). Decorative justice: Deconstructing the relationship between the arts and imprisonment. *International Journal for Crime, Justice and Social Democracy*, 3(1), 16-34.

- Chemero, A. (2013). Radical embodied cognitive science. *Review of General Psychology*, 17(2), 145-150.
- Chomsky, N. (1972). *Studies on semantics in generative grammar*. De Gruyter Mouton.
- Clark, A. (1999). An embodied cognitive science? *Trends in Cognitive Sciences*, 3(9), 345-351.
- Clark, A., & Chalmers, D. (1998). The extended mind. *Analysis*, 58(1), 7-19.
- Clements, P. (2006). The excluded terms of culture: Cultural inclusion as spectacle. *Journal for Cultural Research*, 10(4), 323-342.
- Clemmer, D. (1958). *Prison Community*. Rinehart & Company, Inc.
- Cohen, S., & Taylor, L. (1992). *Escape attempts: The theory and practice of resistance in everyday life*. Routledge.
- Colapietro, V. (1988). Human agency: The habits of our being. *The Southern Journal of Philosophy*, 26(2), 153-168.
- Colapietro, V. (1990). The vanishing subject of contemporary discourse: A pragmatic response. *Journal of Philosophy*, 87(11), 644-655.
- Colapietro, V. (2004). The routes of significance: Reflections on Peirce's theory of interpretants. *Cognitio*, 5(1).
- Colapietro, V. (2006). Practice, agency, & sociality: An orthogonal reading of classical pragmatism. *International Journal for Dialogical Science*, 1(1), 23-31.
- Colapietro, V. (2011). Customary reflection and innovative habits. *Journal of Speculative Philosophy*, 25(2), 161-173.
- Colapietro, V. (2013). Time as experience/Experience as temporality. Pragmatic and perfectionist reflections on extemporaneous creativity. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 1. <https://doi.org/10.4000/ejpap.594>.
- Colapietro, V. (2016). Habits, awareness, and autonomy. In *Consensus on Peirce's concept of habit: Before and beyond consciousness* (297-313). Springer.
- Colapietro, V. (2018). Actuality and intelligibility. Hegel and Peirce on experience vis-à-vis reason. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 10(2). <https://doi.org/10.4000/ejpap.1311>.
- Conein, B. (1992). Ethologie et sociologie: Contribution de L'ethologie a la theorie de l'interaction sociale. *Revue Française de Sociologie*, 33(1), 87-104.
- Conein, B. (1998a). La notion de routine: problème de définition. *Sociologie du Travail*, 40(4), 479-489.
- Conein, B. (1998b). Les sens sociaux: Coordination de l'attention et interaction sociale. *Intellectica*, 26(1), 181-202.

- Conein, B., & Jacopin, E. (1994). Action située et cognition: Le savoir en place. *Sociologie du Travail*, 36(4), 475-500.
- Conein, B., & Thévenot, L. (1997). *Cognition et information en société*. Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Conselho da Europa (2006). *Regras penitenciárias europeias*.
- Conselho Nacional de Saúde (2019). *Relatório do Conselho Nacional de Saúde. Sem mais tempo a perder. Saúde mental em Portugal: Um desafio para a próxima década*.
- Comissão Técnica de Acompanhamento da Reforma da Saúde Mental (2017). *Avaliação do Plano Nacional de Saúde Mental 2007-2016 e propostas prioritárias para a extensão a 2020*.
- Corcuff, P. (1996). Ordre institutionnel, fluidité situationnelle et compassion. Les interactions au guichet de deux CAF. *Revue des Politiques Sociales et Familiales*, 45(1), 27-35.
- Corcuff, P. (2011). Le savant et le politique. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.3533>.
- Corrêa, D. S. (2014). Do problema do social ao social como problema: Elementos para uma leitura da sociologia pragmática francesa. *Revista de Ciências Sociais*, 40(1), 35-62.
- Corrêa, D. S. (2020). Novos rumos da teoria social a partir de três gestos da sociologia pragmática. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 105(36), 1-19.
- Corse, S. M. (1996). *Nationalism and literature: The politics of culture in Canada and the United States*. Cambridge University Press.
- Côté, J. F. (2016). *George Herbert Mead's concept of society: A critical reconstruction*. Routledge.
- Crane, D. (1976). Reward systems in art, science, and religion. *American Behavioral Scientist*, 19(6), 719-734.
- Crane, D. (1987). *The transformation of the avant-garde: The New York art world, 1940-1985*. University of Chicago Press.
- Crewe, B. (2005). The sociology of imprisonment. In Y. Jewkes (Ed.), *Handbook on prisons* (pp. 123-151). Willan Publishing.
- Crowther, P. (1994). Sociological imperialism and the field of cultural production: The case of Bourdieu. *Theory, Culture & Society*, 11(1), 155-169.
- Crozier, M., & Friedberg, E. (1995). Organizations and collective action: Our contribution to organizational analysis. In S.B. Bacharach, P. Gagliardi, & P. Mundell (Eds), *Research in the Sociology of Organizations* (pp. 71-92). JAI Press.
- Csikszentmihalyi, M. (1992). *Flow: The psychology of happiness*. Rider.

- Csikszentmihalyi, M., & Getzels, J. W. (1971). Discovery-oriented behavior and the originality of creative products: A study with artists. *Journal of Personality and Social Psychology*, 19(1), 47-52.
- Csordas, T. J. (1994). *Embodiment and experience: The existential ground of culture and self*. Cambridge University Press.
- Cunha, M. I. (2002). *Entre o bairro e a prisão: Tráfico e trajetórias*. Etnográfica Press.
- Cunha, M. I. (2014). Etnografias da prisão: novas direções. *Configurações*, 13, 47-68.
- Dabul, L. (2007). Experiências criativas sob o olhar sociológico. *Ponto e Virgula*, 2, 56-67.
- Dabul, L. (2008). Conversas em exposição: Sentidos da arte no contato com ela. *Arte & Ensaios*, 16, 54-63.
- Dalton, B. (2004). Creativity, habit, and the social products of creative action: Revising Joas, incorporating Bourdieu. *Sociological Theory*, 22(4), 603-622.
- Damamme, A. (2020). Langages du care: Temps, contraintes, responsabilités. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.13866>.
- Damamme, A., & Paperman, P. (2009). Temps du care et organisation sociale du travail en famille. *Temporalités*, 9. <https://doi.org/10.4000/temporalites.1036>.
- Damásio, A. (2011). *O erro de Descartes: Emoção, razão e o cérebro humano*. Temas e Debates.
- Dantas, S. M. (2016). A loucura na canção: Protagonismo e emancipação através da música. *Cadernos Brasileiros de Saúde Mental*, 18(8), 111-131.
- Danto, A. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584.
- Danto, A. (1998). The end of art: A philosophical defense. *History and Theory*, 37(4), 127-143.
- Dassié, V., Baracchini, L., Guillaume-Pey, C., & Kayser, G. (2021). Des ethnographies à l'œuvre: Rencontres entre artistes et anthropologues. *Ethnographiques.org*. (hal-03508507).
- Darwin, C. (1964). *On the origin of species*. Harvard University Press.
- Davis, G. A. (1999). Barriers to creativity and creative attitudes. In M. A. Runco, & S. R. Pritzker (Eds.), *Encyclopedia of Creativity (Vol. 1)* (pp. 165-174). Academic Press.
- Davis, M. S. (1973). Georg Simmel and the aesthetics of social reality. *Social Forces*, 51(3), 320-329.
- de Almeida Filho, A. J., da Silveira Fortes, F. L., Queirós, P. J. P., de Almeida Peres, M. A., dos Santos Vidinha, T. S., & Rodrigues, M. A. (2015). Trajetória histórica da reforma psiquiátrica em Portugal e no Brasil. *Revista de Enfermagem Referência*, 4(4), 117-125.
- de la Fuente, E. (2007). The new sociology of art: Putting art back into social science approaches to the arts. *Cultural Sociology*, 1(3), 409-425.

- de la Fuente, E. (2010). The artwork made me do it: Introduction to the new sociology of art. *Thesis Eleven*, 103(1), 3-9.
- de la Fuente, E. (2019). After the cultural turn: For a textural sociology. *The Sociological Review*, 67(3), 552-567.
- Déchaux, J. H. (2015). Intégrer l'émotion à l'analyse sociologique de l'action. *Terrains/Théories*, 2. <https://doi.org/10.4000/teth.208>.
- Decreto-lei 265/79 (1979) de Ministério da Justiça. Diário da República n.º 176/1979, 1.º Suplemento, Série I de 01-08-1979.
- Decreto-Lei n.º 127/92 do Ministério da Saúde (1992). Diário da República n.º 151/1992, Série I-A de 03-07-1992, p. 3168-3170.
- Decreto-Lei n.º 8/2010 do Ministério da Saúde (2010). Diário da República n.º 19/2010, Série I de 28-01-2010, p. 257-263.
- Decreto-Lei n.º 51/2011 do Ministério da Justiça (2011). Diário da República n.º 71/2011, Série I de 11-04-2011, p. 2180-2225.
- Decreto-Lei n.º 123/2011 (2011). Diário da República n.º 249/2011, Série I de 29-12-2011.
- Decreto-Lei n.º 215/2012 do Ministério da Justiça (2012). Diário da República n.º 189/2012, Série I de 28-09-2012.
- Decreto-Lei n.º 113/2021 da Presidência do Conselho de Ministros (2021). Diário da República n.º 240/2021, Série I de 14-12-2021, p. 104-118.
- Deleuze, G. (2006). *Bergsonismo*. Editora 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateau: Capitalisme et schizophrénie 2*. Éditions de Minuit.
- Delmar, C. (2012). The excesses of care: A matter of understanding the asymmetry of power. *Nursing Philosophy*, 13(4), 236-243.
- Demailly, L. (2009). Fortunes et ambiguïtés de l'accompagnement. *Empan*, 74(2), 21-28.
- Demailly, L., Guiliani, F., & Maroy, C. (2019). Le changement institutionnel: processus et acteurs. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.9999>.
- Demeulenaere, P. (1998). La différence entre le relativisme des valeurs et la pluralité des valeurs du point de vue d'une sociologie de l'art. In S. Mesure (dir), *La rationalité des valeurs* (pp. 291-311). PUF.
- Denis, J., & Pontille, D. (2020). Maintenance et attention à la fragilité. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.13936>.
- DeNora, T. (1995). The musical composition of social reality? Music, action and reflexivity. *The Sociological Review*, 43(2), 295-315.

- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2003). Music sociology: Getting the music into the action. *British Journal of Music Education*, 20(2), 165-177.
- DeNora, T. (2007). Health and music in everyday life—a theory of practice. *Psyke & Logos*, 28(1), 271-287.
- DeNora, T. (2023). *Beethoven and the construction of genius: Musical politics in Vienna, 1792-1803*. University of California Press.
- Derrida, J. (2011). *El tocar. Jean-Luc Nancy*. Amorrortu Editores.
- Derrida, J. (2012). Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. *Revista Cerrados*, 21(33), 231-251.
- Derrida, J. (2013). *Dar a morte*. Palimage.
- Descola, P. (2014). *Beyond nature and culture*. University of Chicago Press.
- Descombes, V. (1996). *Les institutions du sens*. Éditions de Minuit.
- Dewey, J. (1896). The reflex arc concept in psychology. *Psychological Review*, 3(4), 357-370.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. Minton, Balch.
- Dewey, J. (1939). Theory of valuation. In J. A. Boydston (Ed.), *Revue de Métaphysique et de Morale* (pp. 250). Southern Illinois University Press.
- Dewey, J. (1958). *Experience and nature*. Dover Publications.
- Dewey, J. (1968). Qualitative thought. In J. Dewey (Ed.), *Philosophy and civilization* (pp. 93-116). Peter Smith Publisher.
- Dickie, G. (1964). The myth of the aesthetic attitude. *American Philosophical Quarterly*, 1(1), 56-65.
- Dilthey, W. (1945). *Teoría de la concepción del mundo*. FCE.
- DiMaggio, P. (1982). Cultural capital and school success: The impact of status culture participation on the grades of US high school students. *American Sociological Review*, 47(2), 189-201.
- DiMaggio, P. (1992). Cultural boundaries and structural change: The extension of the high-culture model to theatre, opera, and the dance, 1900-1940. In M. Lamont, & M. Fournier (Eds.), *Cultivating differences: Symbolic boundaries and the making of inequality* (pp. 21-57). University of Chicago Press.
- DiMaggio, P. J., & Powell, W. W. (1983). The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields. *American Sociological Review*, 48(2), 147-160.

- Dionísio, B. (2018). Políticas da reversibilidade: extensões e opressões da justiça escolar. *ETD Educação Temática Digital*, 20(2), 455-474.
- Dodier, N. (1986). Corps fragiles: La construction sociale des événements corporels dans les activités quotidiennes de travail. *Revue Française de Sociologie*, 27(4), 603-628.
- Dodier, N. (1993a). Action as a combination of «common worlds». *The Sociological Review*, 41(3), 556-571.
- Dodier, N. (1993b). Les appuis conventionnels de l'action. Eléments de pragmatique sociologique. *Réseaux. Communication-Technologie-Société*, 11(62), 63-85.
- Dodier, N. (1998). Clinical practice and procedures in occupational medicine: a study of the framing of individuals. In M. Berg, & A. Mol (Eds), *Differences in Medicine: Unravelling Practices, Techniques, and Bodies* (pp. 53-83). Duke University Press.
- Dodier, N. (2005). L'espace et le mouvement du sens critique. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 60(1), 5-31.
- Dodier, N., & Barbot, J. (2017). A força dos dispositivos. *Sociedade e Estado*, 32(2), 487-518.
- Dodier, N., & Rabeharisoa, V. (2006). Les transformations croisées du monde «psy» et des discours du social. *Politix*, 73(1), 9-22.
- Dodier, N., & Stavrianakis, A. (2020). *Les objets composés: Agencements, dispositifs, assemblages*. Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Doidy, E. (2012). Reconstruction personnelle et critique sociale. Enjeux politiques de la réinsertion des anciens combattants par l'agriculture. *Lien Social et Politiques*, 67, 33-50.
- Donnat, O., & Cogneau, D. (1990). *Les pratiques culturelles des Français 1973-1989*. La Découverte.
- Donzelot, J. (2008). Le social de compétition. *Esprit*, 11, 51-77.
- Dorin, A., McCabe, J., McCormack, J., Monro, G., & Whitelaw, M. (2012). A framework for understanding generative art. *Digital Creativity*, 23(3-4), 239-259.
- Douglas, M. (1999). *Comment pensent les institutions*. La Découverte.
- Dourlens, C., & Vidal-Naquet, P. (2016). Éviter l'inacceptable, douter de l'acceptable. Régulation des pratiques, épreuves de régulation. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.5574>.
- Drake, D. (2012). *Prisons, punishment and the pursuit of security*. Springer.
- Dreon, R. (2014). Dewey on language: Elements for a non-dualistic approach. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 6(2). <https://doi.org/10.4000/ejpap.309>.
- Dubar, C. (2004, fevereiro). *Agente, ator, sujeito, autor: Do semelhante ao mesmo*. Primeiro Congresso da Associação Francesa de Sociologia, Paris, França.

- Dubé, M., & Belhadj-Ziane, K. (2020). Médiation, art et inclusion sociale des femmes: L'expérience des «Moments Créatifs» au Musée d'art contemporain de Montréal. *Nouvelles Pratiques Sociales*, 31(1), 24-39.
- Dubet, F. (1994). *Sociologie de l'expérience*. Éditions du Seuil.
- Dubet, F. (2010). Déclin de l'institution et/ou néolibéralisme? *Éducation et Sociétés*, 25(1), 17-34.
- Dubet, F. (2016). Les instruments et l'institution: Le cas de l'école. *Sociologie du Travail*, 58(4), 381-389.
- Dubin, M. (1999). Sanctioned scribes: How critics and historians write the Native American art world. In W. Rushing (Ed.), *Native American art in the twentieth century: Makers, meanings, histories* (pp. 149-168). Routledge.
- Dubois, C., & Vrancken, D. (2015). Restorative detention or 'work on self'? Two accounts of a Belgian prison policy. *Ethnography*, 16(2), 187-206.
- Ducret, A. (2003). «Roll over Beethoven». La sociologie des arts aux prises avec le polythéisme des valeurs. *Revue Européenne des Sciences Sociales*, 41(126), 103-116.
- Ducret, A., Glauser, A., Moeschler, O., & Rolle, V. (2017). Introduction: Artistic Work as a "Laboratory" of Labour Market Deregulation?. *Swiss Journal of Sociology*, 43(2), 239-252.
- Duchesneau, C. (2016). Art et sociologie: s'engager par et avec l'œuvre pour comprendre le monde. *Aspects Sociologiques*, 23(1), 109-126.
- Duchesneau, C. (2018). De la participation en art: l'Écomusée du fier monde comme alliance entre l'art et la participation citoyenne. *Emulations - Revue de Sciences Sociales*, (9), 69-79.
- Dumont, F. (1968). *Le lieu de l'homme: La culture comme distance et mémoire*. Éditions Hurtubise.
- Dumont, L. (1983). *Essais sur l'individualisme*, Éditions du Seuil.
- Dupré, L. (1959). *Marx's Social Critique of Culture*. Yale University Press.
- Durkheim, E. (2008). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. CNRS Éditions.
- Durual, A., & Perrard, P. (2012). *Les tisseurs de quotidien: Pour une éthique de l'accompagnement de personnes vulnérables*. Érès.
- Duvignaud, J. (1959). Problèmes de sociologie de la sociologie des arts. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 26, 137-148.
- Duvoux, N. (2008). *L'injonction à l'autonomie: L'expérience vécue des politiques d'insertion* (Tese de Doutorado, EHESS, Paris, França).

- Duvoux, N. (2009). L'injonction biographique dans les politiques sociales: Spécificité et exemplarité de l'insertion. *Informations Sociales*, 156(6), 114-122.
- Edgley, C., & Brissett, D. (1990). Health Nazis and the cult of the perfect body: Some polemical observations. *Symbolic interaction*, 13(2), 257-279.
- Ehrenberg, A. (2011). La crise du symbolique et le déclin de l'institution: quels sont les arguments? Quelle est l'alternative épistémologique? *Cliniques Méditerranéenne*, 83(1), 55-66.
- Ehrenberg, A. (2012). Individualism, Autonomy, Social Institution: How to overcome the Dichotomy between the Individual and Society. In L. Roulleau-Berger, & P. Li (Eds.), *European and Chinese Sociologies* (pp. 137-145). Brill Academic Publishers.
- Ehrenberg, A. (2014). Faire société à travers l'autonomie. *Recherche et Formation*, 76, 107-118. <https://doi.org/10.4000/rechercheformation.2256>.
- Ehrenberg, A. (2020). L'idéal du potentiel caché. Le rétablissement, le rite et la socialisation du mal. *Anthropologie & Santé. Revue Internationale Francophone d'Anthropologie de la Santé*, 20. <https://doi.org/10.4000/anthropologiesante.6059>.
- Ehrenberg, A., & Lovell, A. (2001). *Maladie mentale en mutation. Psychiatrie et société*. Odile Jacob.
- Elias, N. (1956). Problems of involvement and detachment. *The British Journal of Sociology*, 7(3), 226-252.
- Elias, N. (1987). On human beings and their emotions: a process-sociological essay. *Theory, Culture & Society*, 4(2), 339-361.
- Elias, N. (1994a). *O processo civilizador. Uma história dos costumes. Volume 1*. Jorge Zahar Editor.
- Elias, N. (1994b). *O processo civilizador. Formação do Estado e civilização. Volume 2*. Jorge Zahar Editor.
- Elias, N. (1994c). *A Sociedade dos indivíduos*. Jorge Zahar Editor.
- Elias, N. (1995a). *Mozart: A sociologia de um gênio*. Jorge Zahar Editor.
- Elias, N. (1995b). Technization and civilization. *Theory, Culture & Society*, 12(3), 7-42.
- Elias, N. (2001). *A sociedade de corte*. Jorge Zahar Editor.
- Elias, N. (2007). *An essay on time*. University College Dublin Press.
- Elias, N., & Dunning, E. (1986). *Quest for excitement. Sport and leisure in the civilizing process*. Basil Blackwell.
- Eliasoph, N. (2011). *Making volunteers: Civic life after welfare's end*. Princeton University Press.

- Elsner, J. (1995). *Art and the Roman viewer: The transformation of art from the pagan world to Christianity*. Cambridge University Press.
- Elster, J. (2009). *Traité critique de l'homme économique*. Éditions du Seuil.
- Eranti, V. (2018). Engagements, grammars, and the public: From the liberal grammar to individual interests. *European Journal of Cultural and Political Sociology*, 5(1-2), 42-65.
- Esquenazi, J. P. (2007). Éléments de sociologie du film. *Cinémas*, 17(2), 117-141.
- Eyerman, R. (2022). Representing trauma in the arts: The curious case of “Quo Vadis, Aida?”. *Politička Misao: Casopis za Politologiju*, 59(4), 65-87.
- Eyerman, R., & Jamison, A. (1998). *Music and social movements: Mobilizing traditions in the twentieth century*. Cambridge University Press.
- Eyerman, R., & McCormick, L. (2015). *Myth, meaning and performance: Toward a new cultural sociology of the arts*. Routledge.
- Eyraud, B. (2006). Quelle autonomie pour les «incapables» majeurs? Déshospitalisation psychiatrique et mise sous tutelle 1. *Politix*, 73(1), 109-135.
- Eyraud, B., & Vidal-Naquet, P. A. (2012a). La protection des personnes vulnérables: la part de l'arbitraire. Une étude de cas. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.4106>.
- Eyraud, B., & Vidal-Naquet, P. A. (2012b). Le projet dans les recompositions des politiques de santé mentale. *Lien Social et Politiques*, (67), 217-232.
- Fabiani, J. L. (1993). Sur quelques progrès récents de la sociologie des œuvres. *Genèses*, (11), 148-167.
- Fassin, D. (2004). *Des maux indicibles: Sociologie des lieux d'écoute*, La Découverte.
- Faure, S. (2004). Institutionalizing Hip-Hop dance and autobiographical accounts of the choreographer-artists. *Geneses*, 55(2), 84-106.
- Florida, R. (2005). *Cities and the creative class*. Routledge.
- Fortin, S., & Poissant, L. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. In P. Gosselin, & É. Coguiec (Eds.), *Recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (pp. 97–110). Presses de l'Université du Québec.
- Fortune, D., & Yuen, F. (2015). Transitions in identity, belonging, and citizenship and the possibilities of inclusion for women leaving prison: Implications for therapeutic recreation. *Leisure/Loisir*, 39(2), 253-276.
- Foucault, M. (2006). *A hermenêutica do sujeito*. Martins Fontes.
- Foucault, M. (2009). *História da sexualidade: O cuidado de si*. Graal.
- Foucault, M. (2018). *Vigiar e punir*. Edições 70.

- Fox, N. J., & Alldred, P. (2016). *Sociology and the new materialism: Theory, research, action*. Sage.
- França, V. V. & Lopes, S. C. (2017). Análise do acontecimento: Possibilidades metodológicas. *Matrizes*, 11(3), 71-87.
- Francastel, P. (1965). *Peinture et société*. Gallimard.
- Frank, R. G., & Glied, S. (2006). Changes in mental health financing since 1971: Implications for policymakers and patients. *Health Affairs*, 25(3), 601-613.
- Franssen, A. (2003). Le sujet au coeur de la nouvelle question sociale. *La Revue Nouvelle*, 117(12), 10-51.
- Franssen, A. (2006). L'État social actif et la nouvelle fabrique du sujet. In I. Astier, & N. Duvoux, *La société biographique: Une injonction à vivre dignement* (pp. 75-115). L'Harmattan.
- Freedberg, D. (2016). The fear of art: How censorship becomes iconoclasm. *Social Research*, 83(1), 67-99.
- Frega, R. (2012). *Practice, judgment, and the challenge of moral and political disagreement: A pragmatist account*. Lexington Books.
- Frega, R. (2014). Between pragmatism and critical theory: Social philosophy today. *Human Studies*, 37(1), 57-82.
- Frega, R. (2015). The normative structure of the ordinary. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 7(1). <https://doi.org/10.4000/ejpap.370>.
- Freire, J. (2010). Agir no regime de desumanização: Esboço de um modelo para análise da sociabilidade urbana na cidade do Rio de Janeiro. *Dilemas-Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, 10(3), 119-142.
- Freitag, B. (1986). *A teoria crítica: Ontem e hoje*. Brasiliense.
- Frère, B. (2004). Genetic structuralism, psychological sociology and pragmatic social actor theory: Proposals for a convergence of French sociologies. *Theory, Culture & Society*, 21(3), 85-99.
- Frère, B., & Jaster, D. (2019). French sociological pragmatism: Inheritor and innovator in the American pragmatic and sociological phenomenological traditions. *Journal of Classical Sociology*, 19(2), 138-160.
- Friedberg, E. (1998). En lisant Hall et Taylor: Néo-institutionnalisme et ordres locaux. *Revue Française de Science Politique*, 48(4), 507-514.
- Frois, C., Osuna, C., & Lima, A. P. D. (2019). Etnografia em contexto carcerário: Explorando potencialidades e limites. *Cadernos Pagu*, 55, 1-31.
- Frosch, J. D. (1999). Dance ethnography: Tracing the weave of dance in the fabric of culture. In

- S. H. Fraleigh, & P. Hanstein (Eds.), *Researching dance: Evolving modes of inquiry* (pp. 249-282). University of Pittsburgh Press.
- Fuchs, T. (2007). Psychotherapy of the lived space: A phenomenological and ecological concept. *American Journal of Psychotherapy*, 61(4), 423-439.
- Fuchs, T. (2013). The phenomenology of affectivity. In K. W. M. Fulford, M. Davies, R. G. T. Gipps, G. Graham, J. Z. Sadler, G. Stanghellini, & T. Thornton (Eds.), *The Oxford Handbook of Philosophy and Psychiatry* (pp. 612-631). Oxford Academic.
- Fuchs, T. (2017). Intercorporeality and interaffectivity. In C. Meyer, J. Streeck, & J. S. Jordan (Eds.), *Intercorporeality: Emerging Socialities in Interaction* (pp. 3-23). Foundations of Human Interaction.
- Gadamer, H. G. (2013). *Truth and method*. Bloomsbury Academic.
- Gallagher, S. (2014). Phenomenology and embodied cognition. In L. Shapiro (Ed.), *The Routledge Handbook of Embodied Cognition* (pp. 9-18). Routledge.
- Galenson, D. W. (2007). *Old masters and young geniuses: The two life cycles of artistic creativity*. Princeton University Press.
- Gardner, H. (1988). Creativity: An interdisciplinary perspective. *Creativity Research Journal*, 1(1), 8-26.
- Gardner, H. (1993). *Multiple intelligences: The theory in practice*. Basic books.
- Gardella, É. (2003). Du jeu à la convention. Le self comme interprétation chez Goffman. *Tracés. Revue de Sciences Humaines*, 4, 21-42.
- Gardella, É. (2006). Le jugement sur l'action. Note critique de L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement de L. Thévenot. *Tracés. Revue de Sciences Humaines*, 11. <https://doi.org/10.4000/traces.252>.
- Gardella, É. (2014). L'urgence comme chronopolitique. Le cas de l'hébergement des sans-abri. *Temporalités. Revue de Sciences Sociales et Humaines*, 19. <https://doi.org/10.4000/temporalites.2764>.
- Gardella, É. (2016). Accompagner sans fin. Epreuves temporelles dans les hébergements sociaux de longue durée. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.5458>.
- Gardella, É. (2017). Sociologie de la réflexivité dans la relation d'assistance. Le cas de l'urgence sociale. *Sociologie du Travail*, 59(3). <https://doi.org/10.4000/sdt.853>.
- Garfinkel, H. (1991). *Studies in ethnomethodology*. Polity.
- Garland, D. (1990). Frameworks of Inquiry in the Sociology of Punishment. *British Journal of Sociology*, 41(1), 1-15.

- Garrau, M. (2013). Regards croisés sur la vulnérabilité. «Anthropologie conjonctive» et épistémologie du dialogue. *Tracés. Revue de Sciences Humaines*, 13, 141-166.
- Garrau, M. (2021). Agentivité ou autonomie? Pour une théorie critique de la vulnérabilité. *Genre, Sexualité & Société*, 25. <https://doi.org/10.4000/gss.6794>.
- Gaudez, F. (2005). De l'abduction créative comme méthode sémio-anthropologique au service de la sociologie de la connaissance et des représentations. *Sociedade e Estado*, 20(1), 13-22.
- Gaudez, F. (2010). Epistémêsis et altérité: Pour une socio-anthropologie du processus de cognition. *Sociologie de l'Art*, 15(1), 85-111.
- Gell, A. (1998). *Art and agency: An anthropological theory*. Oxford University Press.
- Geertz, C. (2008). Thick description: Toward an interpretive theory of culture. In T. Oakes, & P. L. Price, *The cultural geography reader* (pp. 41-51). Routledge.
- Gély, R. (2000). *La genèse du sentir. Essai sur Merleau-Ponty*. Ousia.
- Genard, J.-L. (1999). *La grammaire de la responsabilité*. Les Éditions du Cerf.
- Genard, J.-L. (2008). Le statut des émotions en sociologie. In M. Charmillot, C. Dayer, & M.N. Schurmans, *Connaissance et émancipation. Dualismes, tensions, politique* (pp. 135-160). Éditions L'Harmattan.
- Genard, J.-L. (2009). Une réflexion sur l'anthropologie de la fragilité, de la vulnérabilité et de la souffrance. In T. Périlleux, & J. Cultiaux (Dir.), *Destins politiques de la souffrance* (pp. 27-45). Éditions Erès.
- Genard, J.-L. (2011a). Expliquer, comprendre, critiquer. Une tentative d'éclaircissement du statut de la sociologie critique à partir des acquis de la pragmatique. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.3555>.
- Genard, J.-L. (2011b). Investiguer le pluralisme de l'agir. Discussion de l'ouvrage de Laurent Thévenot *L'Action au pluriel*. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.3574>.
- Genard, J.-L. (2013). De la capacité, de la compétence, de l'empowerment, repenser l'anthropologie de la participation. *Politique et Sociétés*, 32(1), 43-62.
- Genard, J.-L. (2015). Sociologie critique, sociologie morale. In B. Frère (dir.), *Le tournant de la théorie critique* (pp. 37-65). Desclée de Brouwer.
- Genard, J.-L. (2016). Postface au Dossier «Penser l'espace en sociologie». *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.5592>.
- Genard, J.-L. (2019). Lorsque l'exigence épistémologique de neutralisation axiologique devient une demande sociale. In M. Bresson, J. Cartier-Bresson, & M. Hirschhorn (dir.), *Sociologues et économistes face à la demande de savoirs. Participation et contournements* (pp. 234-249). Éditions de la MSH Paris-Saclay.

- Genard, J.-L. (2023). Responsibility. In N. Wallenhorst, & C. Wulf (eds.), *Handbook of the Anthropocene* (pp. 1065-1069). Springer.
- Genard, J.-L., & Cantelli, F. (2008). Êtres capables et compétents: Lecture anthropologique et pistes pragmatiques. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.1943>.
- Genard, J.-L., & Roca i Escoda, M. (2010). La «rupture épistémologique» du chercheur au prix de la trahison des acteurs? Les tensions entre postures «objectivante» et «participante» dans l'enquête sociologique. *Éthique Publique*, 12(1), 139-163.
- Genard, J.-L., & Roca i Escoda, M. (2013). Le rôle de la surprise dans l'activité de recherche et son statut épistémologique. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.4532>.
- Genard, J.-L., & Roca i Escoda, M. (2019). *Éthique de la recherche en sociologie*. De Boeck Supérieur.
- Genard, J.-L., & Roca i Escoda, M. (2023). Les postures épistémologiques de la sociologie, son autonomie disciplinaire et ses enjeux éthiques. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.22403>.
- Gibbons, J. A. (1997). Struggle and catharsis: Art in women's prisons. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 27(1), 72-80.
- Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Houghton Mifflin.
- Giddens, A. (1986). *The constitution of society. Outline of the Theory of Structuration*. University of California Press.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age*. Polity Press
- Gil, J. (2010). *A arte como linguagem*. Relógio d'Água.
- Gil, J. (2020). *Movimento total*. Editora Iluminuras.
- Gilligan, C., & Attanucci, J. (1988). Two moral orientations: Gender differences and similarities. *Merrill-Palmer Quarterly*, 34, 223-237.
- Gilson, E. C. (2014). *The Ethics of Vulnerability: The normative significance of vulnerability*. Routledge.
- Gilson, E. C. (2018). Beyond bounded selves and places: The relational making of vulnerability and security. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 49(3), 229-242.
- Gimpel, J. (1970). Freemasons and Sculptors. In M. C. Albrecht, J. H. Barnett, & M. Griff (Eds.), *The sociology of art and literature: A reader* (pp. 279-287). Praeger.
- Girel, S. (2006). *Sociologie des arts et de la culture: Un état de la recherche*. L'Harmattan.

- Girel, S. (2015). Mondes de l'art. Le lexique socius. In A. Glinoyer, & D. Saint-Amand (Dir.), *Le lexique socius*. URL: <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/44-horizon-d-attente>.
- Giuliani, F. (2013). *Accompagner. Le travail social face à la précarité*. Presses Universitaires de Rennes.
- Giuliani, F., Jolivet, A., & Laforgue, D. (2008). La reconnaissance des personnes: Ce dont les institutions sont capables. In J. Payet, & A. Battegay (Eds.), *La reconnaissance à l'épreuve: Explorations socio-anthropologiques* (pp. 113-122). Presses Universitaires du Septentrion.
- Glaser, B., & Strauss, A. (1999). *Discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Routledge.
- Godart, F., Seong, S., & Phillips, D. J. (2020). The sociology of creativity: Elements, structures, and audiences. *Annual Review of Sociology*, 46, 489-510.
- Goffman, E. (1955). On face-work: An analysis of ritual elements in social interaction. *Psychiatry*, 18(3), 213-231.
- Goffman, E. (1959a). *The presentation of self in everyday life*. Bantam Doubleday Dell Publishing Group.
- Goffman, E. (1959b). The moral career of the mental patient. *Psychiatry*, 22(2), 123-142.
- Goffman, E. (1961). *Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates*. Anchor Books/Doubleday.
- Goffman, E. (1974). *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. Harvard University Press.
- Goffman, E. (1983). The interaction order: American Sociological Association, 1982 presidential address. *American Sociological Review*, 48(1), 1-17.
- Goffman, E. (1986). *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*. Touchstone.
- Goldmann, L. (1987). *Towards a sociology of the novel*. Routledge.
- Gomart, E. (2002). Towards generous constraint: freedom and coercion in a French addiction treatment. *Sociology of Health & Illness*, 24(5), 517-549.
- Gonçalves, L. C., & Gonçalves, R. A. (2012). Agressividade, estilo de vida criminal e adaptação à prisão. *Psicologia USP*, 23(3), 559-584.
- Gonzalez, P. (2014). Être affecté: petite phénoménologie de la «prophétie» charismatique (et de ses conséquences). *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.4696>.

- Gonzalez, P., & Kaufmann, L. (2012). The social scientist, the public, and the pragmatist gaze. Exploring the critical conditions of sociological inquiry. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 4(1). <https://doi.org/10.4000/ejpap.766>.
- Griff, M. (1970). The recruitment and socialization of artists. In M. C. Albrecht, J. H. Barnett, & M. Griff (Eds.) *The sociology of art and literature. A reader*. Duckworth.
- Gronda, R. (2015). Normativity and objectivity. The semantic nature of objects and the potentiality of nature. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 7(1). <https://doi.org/10.4000/ejpap.375>.
- Gross, N. (2009). A pragmatist theory of social mechanisms. *American Sociological Review*, 74(3), 358-379.
- Guilford, J. P. (1950). *Fundamental statistics in psychology and education*. McGraw-Hill.
- Gusfield, J. R., & Michalowicz, J. (1984). Secular symbolism: Studies of ritual, ceremony, and the symbolic order in modern life. *Annual Review of Sociology*, 10(1), 417-435.
- Gussak, D. (2006). Effects of art therapy with prison inmates: A follow-up study. *The Arts in Psychotherapy*, 33(3), 188-198.
- Habermas, J. (1985). *The theory of communicative action. Volume 1: Reason and the Rationalization of Society*. Beacon press.
- Habermas, J. (1990). The public sphere: An encyclopedia article. In S. E. Bronner, & D. M. Kellner (Eds.), *Critical theory and society* (pp. 136-142). Routledge.
- Haeringer, A. S., & Pecqueux, A. (2020). La vulnérabilité comme ouverture à la contingence. Deux enquêtes situées. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.14011>.
- Hall, N. (1997). Creativity & incarceration: The purpose of art in a prison culture. In D. Gussak, & E. Virshup (Eds.), *Drawing time: Art therapy in prisons and other correctional settings* (pp.25-41). Magnolia Street Publishers.
- Hanquinet, L., & Savage, M. (2016). Contemporary challenges for the sociology of art and culture. In L. Hanquinet, & M. Savage (Eds.), *The Routledge international handbook of the sociology of art and culture* (pp. 1-18). Routledge.
- Hansen, M. P. (2023). Laurent Thévenot's sociology of regimes of engagement and grammars of commonality. In R. Diaz-Bone, & G. D. Larquier (Eds.), *Handbook of Economics and Sociology of Conventions*. Springer.
- Hauser, A. (1999). The social status of the Renaissance artist. In A. Hauser (Ed.), *The social history of art*. Routledge.
- Heidegger, M. (2004). *A origem da obra de arte*. Edições 70.
- Heidegger, M. (2008). *Being and time*. HarperCollins.

- Heidegger, M. (2011). *Os conceitos fundamentais da metafísica: Mundo-finitude-solidão*. Forense Universitária.
- Heinich, N. (1993a). *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Éditions de Minuit.
- Heinich, N. (1993b). Framing the bullfight: Aesthetics versus ethics. *British Journal of Aesthetics*, 33(1), 52-58.
- Heinich, N. (1996). *The glory of Van Gogh: An anthropology of admiration*. Princeton University Press.
- Heinich, N. (2002). Pour une neutralité engagée. *Questions de Communication*, 2. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7084>.
- Heinich, N. (2004). *La sociologie de l'art*. La Découverte.
- Heinich, N. (2007). *Pourquoi Bourdieu*. Gallimard.
- Heinich, N. (2008). Régime vocationnel et pluriactivité chez les écrivains: Une perspective compréhensive et ses incompréhensions. *Socio-logos. Revue de l'association française de sociologie*, 3. <https://doi.org/10.4000/socio-logos.1793>.
- Heinich, N. (2011). The making of cultural heritage. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 22(40-41). <https://doi.org/10.7146/nja.v22i40-41.5203>.
- Heinich, N. (2014a). A sociologia à prova dos valores. *Politica & Trabalho*, 40, 279-309.
- Heinich, N. (2014b). *Le paradigme de l'art contemporain: Structures d'une révolution artistique*. Gallimard.
- Heinich, N. (2014b). Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia & Antropologia*, 4(2), 373-390.
- Heinich, N. (2017). *Des valeurs. Une approche sociologique*. Gallimard.
- Heinich, N., & Schaeffer, J. M. (2004). *Art, création, fiction: Entre sociologie et philosophie*. Jacqueline Chambon.
- Henckes, N., & Marquis, N. (2020). Ce que (faire) parler veut dire. Enjeux méthodologiques et épistémologiques des récits de maladie en psychiatrie. *Anthropologie & Santé. Revue Internationale Francophone d'Anthropologie de la Santé*, 20. <https://doi.org/10.4000/anthropologiesante.5821>.
- Hennion, A. (1998). Hercule et Bach: la production de l'original. *Revue de Musicologie*, 84(1), 93-121.
- Hennion, A. (2002). Quelques remarques sur la pragmatique et la réflexivité. *Sociologie et Sociétés*, 34(2), 219-222.

- Hennion, A. (2005). Pragmatics of taste. In M. Jacobs, & N. Hanrahan (Eds.), *The Blackwell companion to the sociology of culture* (pp. 131-144). Blackwell.
- Hennion, A. (2007). *La Passion musicale: Une sociologie de la médiation*. Éditions Métailié.
- Hennion, A. (2009). Réflexivités. L'activité de l'amateur. *Réseaux*, 153(1), 55-78.
- Hennion, A. (2013). D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements. Retour sur un parcours sociologique au sein du CSI. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.4353>.
- Hennion, A. (2015). Enquêter sur nos attachements. Comment hériter de William James? *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.4953>.
- Hennion, A., & Grenier, L. (2000). Sociology of Art: New Stakes in a Post-Critical Time. In S. R. Quah, & A. Sales (Eds.), *The international handbook of sociology* (pp. 341-355). Sage Publications.
- Hennion, A., & Monnin, A. (2020). Du pragmatisme au méliorisme radical: Enquêter dans un monde ouvert, prendre acte de ses fragilités, considérer la possibilité des catastrophes. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.13931>.
- Hennion, A., & Vidal-Naquet, P. A. (2015). «Enfermer Maman!» Épreuves et arrangements: Le care comme éthique de situation. *Sciences Sociales et Santé*, 33(3), 65-90.
- Henriques, M. R., & Matos, F. (2020). Trabalho prisional como ferramenta para reinserção social: Estudo qualitativo exploratório com mulheres no sistema de justiça português. *New Trends in Qualitative Research*, 4, 230-246.
- Henry, M. (2008). *Material phenomenology*. Fordham University Press.
- Hespanha, P. (2012). *Doença mental, instituições e famílias: Os desafios da desinstitucionalização em Portugal*. Almedina.
- Hildebrand, D. (2011). Could experience be more than a method? Dewey's practical starting point. In R. Frega (Ed.), *Pragmatist epistemologies* (pp. 41-60). Lexington Publishing.
- Hildebrand, D. L. (2022). John Dewey. In S. F. Aikin, & R. B. Talisse (Eds.), *The Routledge companion to pragmatism* (pp. 26-34). Routledge.
- Hirschman, A. O. (1972). *Exit, voice, and loyalty: Responses to decline in firms, organizations, and states*. Harvard university press.
- Hochschild, A. R. (1979). Emotion work, feeling rules, and social structure. *American Journal of Sociology*, 85(3), 551-575.
- Holton, J. A., & Walsh, I. (2017). *Classic grounded theory: Applications with qualitative and quantitative data*. Sage Publications.

- Honneth, A. (1996). *The struggle for recognition: The moral grammar of social conflicts*. MIT press.
- Honneth, A. (2002). Grounding recognition: A rejoinder to critical questions. *Inquiry*, 45(4), 499-519.
- Honneth, A. (2018). *Reificação: Um estudo de teoria do reconhecimento*. Editora Unesp.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. (2002). The culture industry: Enlightenment as mass deception. In G. Noeri (Ed.), *Dialectic of enlightenment* (pp. 94-136). Stanford University Press.
- Hughes, C. E. (1984). *The sociological eye. Sociological papers*. Routledge.
- Hume, D. (2013). *Investigação sobre o entendimento humano*. Leya.
- Husserl, E. (1973). *Cartesian meditations: An introduction to phenomenology*. Springer.
- Inglis, D. (2005). Thinking art sociologically. In D. Inglis, & J. Hughson (Eds.), *The Sociology of art: Ways of seeing* (pp. 11-29). Palgrave Macmillan.
- Inglis, D. (2010). Politics and reflexivity in the sociology of art. *Sociologie de l'Art*, 2, 113-135.
- Ingold, T. (2000). *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. Routledge.
- Ingold, T. (2012). Toward an ecology of materials. *Annual Review of Anthropology*, 41, 427-442.
- Ion, J. (2005). *Le travail social en débat[s]*. La Découvert.
- Irwin, J., & Cressey, D. R. (1962). Thieves, convicts and the inmate culture. *Social Problems*, 10(2), 142-155.
- James, W. (1904). Does «consciousness» exist?. *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, 1(18), 477-491.
- James, W. (1977). *A pluralistic universe*. Harvard University Press.
- James, W. (2017). *What pragmatism means*. CreateSpace Independent Publishing Platform
- Jankélévitch, V. (2003). *Music and the ineffable*. Princeton University Press.
- Jauss, H. R. (1982). *Toward an aesthetic of reception*. University of Minnesota Press.
- Joas, H. (1983). The intersubjective constitution of the body-image. *Human Studies*, 6(2), 197-204.
- Joas, H. (1996). *The creativity of action*. University of Chicago Press.
- Joas, H. (2008). *Do we need religion? On the experience of self-transcendence*. Routledge.
- Joas, H. (2010). Value generalization. Limitations and possibilities of a communication about values. In J. D. Rendtorff (Ed.), *Power and Principle in the Market Place* (pp. 25-34). Routledge.
- Joas, H. (2013). *The sacredness of the person: A new genealogy of human rights*. Georgetown University Press.

- Joas, H., Sennett, R., & Gimmler, A. (2006). Creativity, pragmatism and the social sciences: A discussion between Hans Joas and Richard Sennett. *Distinktion: Scandinavian Journal of Social Theory*, 7(2), 5-31.
- Johnson, M. (1995). Incarnate Mind. *Minds and Machines*, 5(4), 533-545.
- Johnson, M. (2007). *The meaning of the body: Aesthetics of human understanding*. University of Chicago Press.
- Johnson, M. (2014a). Experiencing language: What's missing in linguistic pragmatism?. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 6(2). <https://doi.org/10.4000/ejpap.284>.
- Johnson, M. (2014b). Keeping the pragmatism in neuropragmatism. In T. Solymosi, & J. R. Shook (Eds.), *Neuroscience, neurophilosophy and pragmatism: Brains at work with the world* (pp. 37-56). Palgrave Macmillan UK.
- Joseph, I. (1982). L'analyse de situation dans le courant interactionniste. *Ethnologie Française*, 12(2), 229-234.
- Joseph, I. (1997). Prises, réserves, épreuves. *Communications*, 65(1), 131-142.
- Karsz, S. (2004). *Pourquoi le travail social?* Dunod.
- Karsz, S. (2008). Empowerment: Une notion bien-pensante permet-elle de penser?. *Nouvelles Pratiques Sociales*, 21(1), 150-157.
- Kaufmann, L. (2012). Agir en règle. Le pari grammatical de la sociologie pragmatique à l'épreuve de la critique. *Raison Publique*, 16, 227-263.
- Kaufmann, L., & Clément, F. (2014). Wired for society: Cognizing pathways to society and culture. *Topoi*, 33(2), 459-475.
- Kaufmann, L., & Cordonier, L. (2011). Vers un naturalisme social. À la croisée des sciences sociales et des sciences cognitives. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.3595>.
- King, R. D., & Elliott, K. W. (2023). *Albany: Birth of a prison—end of an era*. Routledge.
- Knoblauch, H. (2013). Alfred Schutz's theory of communicative action. *Human Studies*, 36(3), 323-337.
- Kobyshcha, V. (2018). How does an aesthetic object happen? Emergence, disappearance, multiplicity. *Cultural Sociology*, 12(4), 478-498.
- Koestler, A. (1964). *The act of creation*. Hutchinson.
- Koveneva, O. (2011). Les communautés politiques en France et en Russie. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 66(3), 787- 817.
- Kris, E., & Kurz, O. (2017). *L'image de l'artiste: légende, mythe et magie: Un essai historique*. Encyclopaedia Universalis.

- Kristeva, J. (2005). *Introdução à semanálise*. Perspectiva.
- Laforgue, D. (2009). Pour une sociologie des institutions publiques contemporaines. Pluralité, hybridation et fragmentation du travail institutionnel. *Socio-logos. Revue de l'Association Française de Sociologie*, 4. <https://doi.org/10.4000/socio-logos.2317>.
- Laforgue, D. (2011a). La vie des institutions publiques. Contribution à une analyse de l'action publique dans les champs de l'éducation, du travail social et du développement durable. hal-00618695f.
- Laforgue, D. (2011b, Julho). *Les institutions publiques contribuent-elles à créer un ordre social?* Congrès de l'Association Française de Sociologie - Réseau thématique 40 Sociologie des institutions, Grenoble, França.
- Lahire, B. (2002). *Homem plural: Os determinantes da ação*. Vozes.
- Lahire, B. (2004). *Retratos sociológicos: Disposições e variações individuais*. Artmed Editora.
- Lahire, B. (2006). *La condition littéraire. La double vie des écrivains*. La Découverte.
- Lamy, I. (1996). *L'alchimie du patrimoine: Discours et politiques*. Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Larmore, C. (2004). *Les pratiques du moi*. PUF.
- Larmore, C. (2010). *The Practices of the Self*. University of Chicago Press.
- Lamoureux, È. (2012). Caractéristiques de la relation contemporaine entre l'art et la politique: Art et politique. *Phaenex*, 7(1), 390-400.
- Lash, S. (1993). Reflexive modernization: The aesthetic dimension. *Theory, Culture & Society*, 10(1), 1-23.
- Latour, B. (1998). How to be iconophilic in art, science, and religion? In P. Galison, & C. A. Jones (Eds.), *Picturing science, producing art* (pp. 418-440). Routledge.
- Latour, B. (2004a). How to talk about the body? The normative dimension of science studies. *Body & Society*, 10(2-3), 205-229.
- Latour, B. (2004b). *Politics of nature*. Harvard University Press.
- Latour, B. (2007). Can we get our materialism back, please? *Isis*, 98(1), 138-142.
- Latour, B. (2012). *Reagregando o social: Uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Edufba.
- Latour, B., & Fabbri, P. (1977). La rhétorique de la science. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 13(1), 81-95.
- Laval, C. (2016). «Commun» et «communauté»: Un essai de clarification sociologique. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.5677>.
- Lave, J., & Wenger, E. (1991). *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge University Press.

- Law, J. (2002). Objects and spaces. *Theory, Culture & Society*, 19(5-6), 91-105.
- Law, J. (2004). *After Method: Mess in social science research*. Routledge.
- Law, J. (2008). On sociology and STS. *The Sociological Review*, 56(4), 623-649.
- Layton, R. (1981). *The anthropology of art*. Columbia University Press.
- Leal, P. M. F. (2016). *Antropologia e sem-abrigo: Percursos de incerteza*. (Dissertação de Mestrado, FCSH-NOVA, Lisboa, Portugal).
- Leder, D. (1990). *The absent body*. University of Chicago Press.
- Lee, N., & Brown, S. (1994). Otherness and the actor network: The undiscovered continent. *American Behavioral Scientist*, 37(6), 772-790.
- Leenhardt, J. (1998). Uma sociologia das obras de arte é necessária e possível? *Tempo social*, 10(2), 101-111.
- Lei n.º 2118 da Presidência da República (1963). Diário do Governo n.º 79/1963, Série I de 03-04-1963, p. 327-332.
- Lei n.º 36/98 da Assembleia da República (1998). Diário da República n.º 169/1998, Série I-A de 24-07-1998.
- Lei n.º 59/2007 da Assembleia da República (2007). Diário da República n.º 170/2007, Série I de 04-09-2007.
- Lei n.º 115/2009 da Assembleia da República (2009). Diário da República n.º 197/2009, Série I de 12-10-2009, p. 7422-7464.
- Lei n.º 95/2019 (2019). Diário da República, n.º 169/2019, Série I de 04-09-2019, p. 56-66.
- Lemieux, C. (2011). Jugements en action, actions en jugement. Ce que la sociologie des épreuves peut apporter à l'étude de la cognition. In F. Clément, & L. Kaufmann (Eds.), *La sociologie cognitive* (pp. 249-274). Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Lemieux, C. (2012). Peut-on ne pas être constructiviste? *Politix*, 25(4), 169-187.
- Lemieux, C. (2018). *La sociologie pragmatique*. La Découverte.
- Lena, J. C., & Lindemann, D. J. (2014). Who is an artist? New data for an old question. *Poetics*, 43, 70-85.
- Leroi-Gourhan, A. (1943). *Évolution et techniques: L'homme et la matière*. Albin Michel.
- Leschziner, V., & Brett, G. (2019). Beyond two minds: Cognitive, embodied, and evaluative processes in creativity. *Social Psychology Quarterly*, 82(4), 340-366.
- Leveratto, J. M. (1998, Julho). *Le théâtre en action. Création théâtrale et médiation culturelle en France* [Comunicação oral]. XIV Congresso Mundial de Sociologia, Montréal, Canadá.

- Leveratto, J. M. (2003). Le respect de l'œuvre. Une sociologie de l'expérience artistique. *Le Portique. Revue de Philosophie et de Sciences Humaines*, 11. <https://doi.org/10.4000/leportique.555>.
- Levinas, E. (2000). *Totalidade e infinito*. Edições 70.
- Levine, D. (1988). *Needs, rights, and the market*. Lynne Rienner Publishers.
- Levine, D. N. (1977). Simmel at a distance: On the history and systematics of the sociology of the stranger. *Sociological Focus*, 10(1), 15-29.
- Lévy, C., & Quemin, A. (2007). La sociologie des Œuvres sous conditions. *L'Année Sociologique*, 57(1), 207-236.
- Lichterman, P. (2017). Interpretive reflexivity in ethnography. *Ethnography*, 18(1), 35-45.
- Liebling, A. (1995). Vulnerability and prison suicide. *The British Journal of Criminology*, 35(2), 173-187.
- Liebling, A. (2004). *Prisons and their moral performance: A study of values, quality, and prison life*. Oxford University Press.
- Liot, F. (2004). *Le métier d'artiste*. L'Harmattan.
- Livet, P. (1998). Des actions et des émotions aux phénomènes sociaux: Cognition et interprétation. *Intellectica*, 26(1), 57-77.
- Livet P. (2000), *De la Perception à l'action. Contenus perceptifs et perception de l'action*, Éditions Vrin.
- Livet, P. (2005). Les émotions esthétiques. In M. Borillo (Ed.), *Approches cognitives de la création artistique* (pp. 11-30). Mardaga.
- Livet, P. (2016). Emotions, beliefs, and revisions. *Emotion Review*, 8(3), 240-249.
- Livet, P., & Thévenot, L. (1997). Modes d'action collective et construction éthique: Les émotions dans l'évaluation. In J.-P. Dupuy, & P. Livet (Eds.), *Les limites de la rationalité. Rationalité, éthique et cognition* (pp. 412-439). La Découverte.
- Lizardo, O., & Strand, M. (2010). Skills, toolkits, contexts and institutions: Clarifying the relationship between different approaches to cognition in cultural sociology. *Poetics*, 38(2), 205-228.
- Locke, J. (2007). *Segundo tratado sobre o governo*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Loser, F. (2014). Les ateliers de création: une expérience à la croisée de l'esthétique et de l'altérité. *Vie Sociale*, 5(1), 81-100.
- Loser, F. (2017). Les ateliers d'art visuel fréquenté par des artistes en situation de handicap: Pratiques, enjeux et perspectives. *Le Sociographe*, 57(1), 1-12.

- Luhtakallio, E., & Tavory, I. (2018). Patterns of engagement: Identities and social movement organizations in Finland and Malawi. *Theory and Society*, 47, 151-174.
- Lukács, G. (1974). *The theory of the novel: A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*. MIT press.
- Lyon, M. L. (1995). Missing emotion: The limitations of cultural constructionism in the study of emotion. *Cultural Anthropology*, 10(2), 244-263.
- Maciel, D. M. P., & Cunha, M. I. (2017). Prata da Casa: Espaços suspensos, tempos intersticiais e atividades socioculturais na prisão. *Configurações. Revista Ciências Sociais*, 20(1), 59-73.
- MacLure, M. (2011). Qualitative inquiry: Where are the ruins? *Qualitative Inquiry*, 17(10), 997-1005.
- Maddalena, G. (2015). *The philosophy of gesture: Completing pragmatists' incomplete revolution*. McGill-Queen's Press.
- Madden, C. (2005). Indicators for arts and cultural policy: A global perspective. *Cultural Trends*, 14(3), 217-247.
- Madzia, R. (2013a). Chicago pragmatism and the extended mind theory. Mead and Dewey on the nature of cognition. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 1. <https://doi.org/10.4000/ejppap.609>.
- Madzia, R. (2013b). Constructive realism: In defense of the objective reality of perspectives. *Human Affairs*, 23, 645-657.
- Maffesoli, M. (1991). The ethic of aesthetics. *Theory, Culture & Society*, 8(1), 7-20.
- Majastre, J. O. (2008). *L'art, le corps, le désir. Cheminements anthropologiques*. L'Harttaman.
- Majastre, J. O., & Pessin, A. (2001). *Vers une sociologie des œuvres*. L'Harttaman.
- Malraux, A. (1996). *Le musée imaginaire*. Gallimard.
- Man, C. D., & Cronan, J. P. (2001). Forecasting sexual abuse in prison: The prison subculture of masculinity as a backdrop for deliberate indifference. *Journal of Criminal Law and Criminology*, 92(1), 127-186.
- Marcuse, H. (1978). *The aesthetic dimension*. Beacon Press.
- Margalit, A. (2002). *The ethics of memory*. Harvard University Press.
- Margolis, J. (2008). *The arts and the definition of the human. Toward a philosophical anthropology*. Stanford University Press.
- Mariot, N. (2005) La efervescência social como problema de investigação. *Política. Revista De Ciencia Política*, 44, 139-164.

- Mariot, N. (2011). Does acclamation equal agreement? Rethinking collective effervescence through the case of the presidential “tour de France” during the twentieth century. *Theory and Society*, 40, 191-221.
- Markell, P. (2003). Tragic recognition: Action and identity in Antigone and Aristotle. *Political Theory*, 31(1), 6-38.
- Marquis, N. (2015). Le handicap comme révélateur des tensions de l'autonomie. *Revue Interdisciplinaire d'Études Juridiques*, 74(1), 109-130.
- Marquis, N. (2017). Les impasses du développement personnel: L'obsession de la quête de soi. *Revue du Crieur*, 7(2), 38-53.
- Marquis, N. (2022). Making people autonomous: a sociological analysis of the uses of contracts and projects in the psychiatric care institutions. *Culture, Medicine, and Psychiatry*, 46(2), 248-276.
- Marquis, N., & Moutaud, B. (2020). Les vies de la psychiatrie et la reconfecion de l'ordinaire. *Anthropologie & Santé*. 20. <https://doi.org/10.4000/anthropologiesante.6099>.
- Martin, A. K., Tavaglione, N., & Hurst, S. (2014). Resolving the conflict: Clarifying vulnerability in health care ethics. *Kennedy Institute of Ethics Journal*, 24(1), 51-72.
- Martins, A. C. (2010). Medicina curativa, medicina paliativa, regimes de acção e modalidades de constituição do laço social entre médico e doente: Uma breve abordagem. *Alicerces*, 3, 167-181.
- Martins, A. C., & Delaunay, C. (2016). O reconhecimento da vontade do outro por via da proximidade. *Terceiro Milênio: Revista Crítica de Sociologia e Política*, 6(1), 35-57.
- Martuccelli, D. (2009). Qu'est-ce qu'une sociologie de l'individu moderne? Pour quoi, pour qui, comment? *Sociologie et Sociétés*, 41(1), 15-33.
- Martuccelli, D. (2010). La individuación como macrosociología de la sociedad singularista. *Persona y Sociedad*, 24(3), 9-29.
- Martuccelli, D. (2015). Les deux voies de la notion d'épreuve en sociologie. *Sociologie*, 6(1), 43-60.
- Mateus, M. H. F. (2015). *Mudanças em contexto prisional: O olhar dos guardas prisionais do Estabelecimento Prisional do Linhó* (Tese de Doutoramento, ISCTE, Lisboa, Portugal).
- Mathiesen, T. (1966). The sociology of prisons: Problems for future research. *The British Journal of Sociology*, 17(4), 360-379.
- Maturana, H. R., & Varela, F. J. (1980). *Autopoiesis and cognition: The realization of the living*. Springer Dordrecht.
- Mauss, M. (2006). *Techniques, technology and civilization*. Berghahn Books.

- Mauss, M. (2012). *Essai sur le don: Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. PUF.
- Mauss, M. (2018). *Sociologia e antropologia*. Ubu Editora.
- Mazzei, L. (2014). Beyond an easy sense: A diffractive analysis. *Qualitative Inquiry*, 20(6), 742-746.
- McCormick, L. (2012). Music sociology in a new key. In J. C. Alexander, R. Jacobs, & P. Smith (Eds.), *The Oxford handbook of cultural sociology* (pp. 722-742). Oxford University Press.
- McCormick, L. (2022). New directions and new discoveries in the sociology of the arts. *American Journal of Cultural Sociology*, 10(2), 197-205.
- McRobbie, A. (2016). *Be creative: Making a living in the new culture industries*. Polity.
- Mead, G. H. (2015). *Mind, self & society. The definitive edition*. University of Chicago Press.
- Menger, P.-M. (1983). De la division du travail musical. *Sociologie du Travail*, 25(4), 475-488.
- Menger, P.-M. (1989). Rationalité et incertitude de la vie d'artiste. *L'Année Sociologique*, 39, 111-151.
- Menger, P.-M. (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology*, 25(1), 541-574.
- Menger, P.-M. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Gallimard.
- Menger, P.-M. (2022). Sociologie du travail créateur. *L'Annuaire du Collège de France*, 119, 621-650.
- Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Merton, R. K. (1959). Social conformity, deviation, and opportunity structures: A comment on the contributions of Dubin and Cloward. *American Sociological Review*, 24(2), 177-189.
- Merton, R. K. (2004). *Teoria y Estructura Sociales*. FCE.
- Mezzena, S., & Vrancken, D. (2020). Connaître le travail social, connaître avec le travail social. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.14386>.
- Michaud, Y. (2003). *L'art à l'état gazeux: Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Stock.
- Michon, P. (2005). *Rythmes, pouvoir, mondialisation*. PUF.
- Michon, P. (2010). *Fragments d'inconnu: Pour une histoire du sujet*. Éditions du Cerf.
- Michon, P. (2014). Notes pour une conception plurielle de la singularité. *Rhuthmos*.
- Michon, P. (2015). Marcel Mauss retrouvé. Origines de l'anthropologie du rythme. *Rhuthmos*.
- Milliken, R. (2002). Dance/movement therapy as a creative arts therapy approach in prison to the treatment of violence. *The Arts in Psychotherapy*, 29(4), 203-206.

- Miller, D. (1995). Consumption as the Vanguard of History. In D. Miller (Ed.), *Acknowledging consumption* (pp. 1-57). Routledge.
- Mills, C. W. (1940). Situated actions and vocabularies of motive. *American Sociological Review*, 5(6), 904-913.
- Miranda, J. B. D. (2008). *Corpo e imagem*. Vega.
- Misdrahi, M. (2015). Être «découvert» ou se faire «reconnaître»? Le processus de détermination de la valeur artistique dans l'attribution de bourses en arts visuels. *Sociologie et Sociétés*, 47(2), 65-83.
- Mitchell, W. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. University of Chicago Press.
- Mol, A. (1999). Ontological politics. A word and some questions. *The Sociological Review*, 47(1), 74-89.
- Mol, A. (2008). *The logic of care: Health and the problem of patient choice*. Routledge.
- Mol, A., & Law, J. (1994). Regions, networks and fluids: anaemia and social topology. *Social Studies of Science*, 24(4), 641-671.
- Mol, A., Moser, I., & Pols, J. (2010). *Care in practice: On tinkering in clinics, homes and farms*. Verlag.
- Molinier, P. (2006). Le care: Ambivalences et indécentes. *Sciences Humaines*, 177, 36-39.
- Molotch, H. (2005). *Where stuff comes from: How toasters, toilets, cars, computers and many other things come to be as they are*. Routledge.
- Morgan, D. L. (2020). Pragmatism as a basis for grounded theory. *The Qualitative Report*, 25(1), 64-73.
- Moser, I. (2011). Dementia and the limits to life: Anthropological sensibilities, STS interferences, and possibilities for action care. *Science, Technology & Human Values*, 36(5), 704-722.
- Mota, F. R. (2021). The category of schism in Brazil and elsewhere: A view of today's construction of the political in the pragmatic perspective. *Etnograficheskoe Obozrenie*, 2, 61-73.
- Moulin, R. (1983). De l'artisan au professionnel: l'Artiste. *Sociologie du Travail*, 25(4), 388-403.
- Moulin, R. (1987). *The French art market: A sociological view*. Rutgers University Press.
- Moulin, R. (1994). The construction of art values. *International Sociology*, 9(1), 5-12.
- Moulin, R. (1995). The museum and the marketplace: The constitution of value in contemporary art. *International Journal of Political Economy*, 25(2), 33-62.
- Moulin, R. (1999). *Sociologie de l'art*. L'Harmattan.

- Mulkay, M., & Chaplin, E. (1982). Aesthetics and the artistic career: A study of anomie in fine-art painting. *Sociological Quarterly*, 23(1), 117-138.
- Murphy, P., Peters, M. A., & Marginson, S. (2010). *Imagination: Three models of imagination in the age of the knowledge economy*. Peter Lang.
- Nancy, J.-L. (2008). *Corpus*. Fordham University Press.
- Neff, G., Wissinger, E., & Zukin, S. (2005). Entrepreneurial labor among cultural producers: «Cool» jobs in «hot» industries. *Social Semiotics*, 15(3), 307-334.
- Noë, A. (2004). *Action in perception*. MIT Press.
- Norman, D. A. (2002). Distributed cognition. In D. Levitin (Ed.), *Foundations of Cognitive Psychology: Core Readings*. MIT Press.
- Novak-Leonard, J. L., Skaggs, R., & Robinson, M. (2022). Innovative and artistic: Conceptions of creativity among the american public. *Poetics*, 90.
- Nunes, J. A., & Siqueira-Silva, R. (2016). Dos «abismos do inconsciente» às razões da diferença: Criação estética e descolonização da desrazão na Reforma Psiquiátrica Brasileira. *Sociologias*, 43(18), 208-237.
- Nussbaum, M. C. (2013). *Creating capabilities: The human development approach*. Belknap Press.
- Ogien, A. (1989). Une sociologie du pathologique est-elle pensable? *Revue Européenne des Sciences Sociales*, 83(27), 197-215.
- Ogien, A. (1995). *L'esprit gestionnaire: Une analyse de l'air du temps*. Editions de l'EHESS.
- Ogien, A. (2009). Rules and details: From Wittgenstein and Rawls to the study of practices. *Journal of Classical Sociology*, 9(4), 450-474.
- Ogien, A. (2010). Intention-in-interaction. In F. Grammont, D. Legrand, & P. Livet (Eds.), *Naturalizing Intention in Action* (pp. 247-266). Bradford Books.
- Ogien, A. (2011). Les sciences cognitives ne sont pas des sciences humaines. Une réponse à «Vers un naturalisme social» de Laurence Kaufman et Laurent Cordonier. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.3635>.
- Ogien, A. (2013a). Garfinkel reading Mead. What should sociology do with social naturalism? *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 38, 97-113.
- Ogien, A. (2013b). *Théories sociologiques de l'action* [paper occasional]. Institut Marcel Mauss-CEMS.
- Ogien, A. (2014a). Pragmatismes et sociologies. *Revue Française de Sociologie*, 55(3), 563-579.
- Ogien, A. (2014b). Revenir à l'ordinaire, l'exercice de la connaissance en situation d'intervention. *Raison Publique*, 18(1), 77-91.

- Ogien, A. (2015a). Pragmatism's legacy to sociology respecified. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 7(1). <https://doi.org/10.4000/ejpap.371>.
- Ogien, A. (2015b). Quand agir, c'est penser. Certitude, conviction et connaissance connaissance directe. *Intellectica*, 63(1), 15-35.
- Ogien, A., & Quéré, L. (2005). *Le vocabulaire de la sociologie de l'action*. Ellipses.
- Ogien, A., & Quéré, L. (2006). *Les moments de la confiance: Connaissance, affects et engagements*. Economica.
- Olcese, C., & Savage, M. (2015). Notes towards a 'social aesthetic': Guest editors' introduction to the special section. *The British Journal of Sociology*, 66(4), 720-737.
- ONU. Résolution 46/119 da Assembleia Geral das Nações Unidas (1991).
- Pachoud, B. (2015). La perspective du rétablissement: Un tournant paradigmatique en santé mentale. *Les Cahiers du Centre Georges Canguilhem*, 17(1), 165-180.
- Pachucki, M. A., Lena, J. C., & Tepper, S. J. (2010). Creativity narratives among college students: Sociability and everyday creativity. *The Sociological Quarterly*, 51(1), 122-149.
- Palha, A., & Marques-Teixeira, J. (2012). The emergence of psychiatry in Portugal: From its roots to now. *International Review of Psychiatry*, 24(4), 334-340.
- Paperman, P. (2008). Pour un monde sans pitié. *Revue du MAUSS*, 32(2), 267-283.
- Paperman, P. (2015). L'éthique du care et les voix différentes de l'enquête. *Recherches Féministes*, 28(1), 29-44.
- Paperman, P., & Laugier, S. (2006). L'éthique de la sollicitude. *Sciences Humaines*, 177, 44-47.
- Pappas, G. (2014). What difference can "experience" make to pragmatism? *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 6(2). <https://doi.org/10.4000/ejpap.322>.
- Parsons, T. (1964). *Essays in sociological theory*. Free Press.
- Parsons, T., & White, W. (2016). *Values of american society: Manuscripts from the american society*. LIT Verlag.
- Passeron, J. C., & Pedler, E. (1999). Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture. *Protée*, 27(2), 93-116.
- Patočka, J. (1981). *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*. Verdier.
- Pattaroni, L. (2001). Le geste moral: Perspective sociologique sur les modalités du vivre ensemble. *Carnets de Bord*, 2, 67-77.
- Pattaroni, L. (2005). Le care est-il institutionnalisable? Quand la politique du care émousse son éthique. *Raisons Pratiques*, 16, 177-203.

- Pattaroni, L. (2007). Le sujet en l'individu: La promesse d'autonomie du travail social au risque d'une colonisation par le proche. In F. Cantelli, & J.-L. Genard (Eds.), *Action publique et subjectivité* (pp. 203-218). LGDJ.
- Pattaroni, L. (2015). Difference and the common of the city. The metamorphosis of the political from the urban struggles of the 1970's to the contemporary urban order. In J. M. Resende, & A. Martins (Eds.), *The making of the common in social relations* (pp. 141-172). Cambridge Scholars Publishing.
- Pattaroni, L. (2016). La trame sociologique de l'espace. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.5435>.
- Payet, J. P., & Laforgue, D. (2008). Qu'est-ce qu'un acteur faible? Contributions à une sociologie morale et pragmatique de la reconnaissance. In F. Giuliani, D. Laforgue, & J. Payet (Eds.), *La voix des acteurs faibles: De l'indignité à la reconnaissance* (pp. 9-25). Presses Universitaires de Rennes.
- Peirce, C. S. (1905). What pragmatism is. *The monist*, 15(2), 161-181.
- Peirce, C. S. (1966). *Charles S. Peirce, selected writings*. Dover.
- Peirce, C. S. (1992). *The essential Peirce*. Indiana University Press.
- Pénet, P., & Lee, K. (2014). Prize & price: The Turner Prize as a valuation device in the contemporary art market. *Poetics*, 43, 149-171.
- Péquignot, B. (2005). A sociologia da arte e da cultura na França: O estado da questão. *Sociedade e Estado*, 20(2), 303-335.
- Péquignot, B. (2007). *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*. L'Harmattan.
- Perrenoud, M. (2007). *Les musicos: Enquête sur des musiciens ordinaires*. La Découverte.
- Perrenoud, M. (2023). Historicising the question of socialisation into “popular music”. *Transposition*. <https://doi.org/10.4000/transposition.8113>.
- Peters, J., & Roose, H. (2020). From starving artist to entrepreneur. Justificatory pluralism in visual artists' grant proposals. *The British Journal of Sociology*, 71(5), 952-969.
- Peterson, R. A. (1972). A process model of the Folk, Pop and Fine Art phases of Jazz. In C. Nanry (Ed.), *American music: From Storyville to Woodstock* (pp. 135-151). Transaction Press.
- Peterson, K. (1997). The distribution and dynamics of uncertainty in art galleries: A case study of new dealerships in the Parisian art market, 1985–1990. *Poetics*, 25(4), 241-263.
- Pichon, P., & Ravon, B. (2006). Souci de la relation et accompagnement social: Le Samu social et les Camions du Cœur. *Débats Jeunesses*, 17, 79-96.
- Pharo, P. (2006). Qu'est-ce que la sociologie morale? *Revue du MAUSS*, 28(2), 414-426.

- Pharo, P. (2007). How is sociological realism possible? *Sociology after cognitive science. European Journal of Social Theory*, 10(3), 481-496.
- Piette, A. (1992). *Le mode mineur de la réalité: Paradoxes et photographies en anthropologie*. Peeters Publishers.
- Piette, A. (2009). L'action en mode mineur: Une compétence impensée. In M. Beglivieri, C. Lafaye, & D. Trom (Eds.), *Compétences critiques et sens de la justice* (pp. 251-260). Economica.
- Piette, A. (2013). Au cœur de l'activité, au plus près de la présence. *Réseaux*, 182(6), 57-88.
- Piette, A. (2017). *Le volume humain. Esquisse d'une science de l'homme*. Editions Le Bord de l'eau.
- Piraud, M.-S. & Pattaroni, L. (2014, Outubro). *Mondes et diagrammes: l'art à l'épreuve du politique et du spatial. Champs, Mondes, Scènes au prisme des réseaux* [Comunicação]. Colloque intermédiaire du Comité de recherche sociologie de l'art et de la culture de l'Association internationale des sociologues de langue française, Montréal, Canada.
- Pisciotta, A. W. (1994). *Benevolent repression: Social control and the American reformatory-prison movement*. NYU Press.
- Planson, N. (2000). La définition normative des résidents en maison de retraite et le travail de leurs personnels. *Sociétés Contemporaines*, 40(1), 77-97.
- Plattner, S. (1998). *High art down home: An economic ethnography of a local art market*. University of Chicago Press.
- Plekhanov, G. V., & Rothstein, A. (1953). *Art and social life*. Lawrence & Wishart.
- Plessner, H. (1987). On human expression. In J. J. Kockelmans (Ed.), *Phenomenological Psychology: The Dutch School* (pp. 47-54). Springer Netherlands.
- Pollak, M. (2014). *L'Expérience concentrationnairw, essai sur le maitien de l'identité social*. POINTS.
- Pols, J. (2003). Enforcing patient rights or improving care? The interference of two modes of doing good in mental health care. *Sociology of Health & Illness*, 25(4), 320-347.
- Popper, K (1963). *Conjectures and refutations*. Routledge.
- Portugal (2022). *Constituição da República Portuguesa*. Almedina.
- Poulot, D. (1998). *Patrimoine et modernité*. L'Harmattan.
- Quéré, L. (1991). D'un modèle épistémologique de la communication à un modèle praxéologique. *Réseaux*, 46(9), 69-90.
- Quéré, L. (1994). Sociologie et sémantique: Le langage dans l'organisation sociale de l'expérience. *Sociétés Contemporaines*, 18(1), 17-41.

- Quéré, L. (1996). Cognition in practice. *Concepts and Transformation*, 1(1), 79-101.
- Quéré, L. (1997). Un événement indécidable? *Espace Temps*, 64(1), 4-15.
- Quéré, L. (2004). Pour une sociologie qui «sauve les phénomènes». *Revue du MAUSS*, 24(2), 127-145.
- Quéré, L. (2006a). Entre fait et sens, la dualité de l'événement. *Réseaux*, 139(5), 183-218.
- Quéré, L. (2006b). L'abstraction inhérente à l'établissement des faits comme problème. *L'Année Sociologique*, 56(1), 389-411.
- Quéré, L. (2011a). Confiance et reconnaissance. *Social Science Information*, 50(3-4), 375-390.
- Quéré, L. (2011b). De vieilles obsessions sous des habits neufs? *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.3744>.
- Quéré, L. (2011c). Towards a social externalism. Pragmatism and ethnomethodology. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 3(2). <https://doi.org/10.4000/ejpap.829>.
- Quéré, L. (2013). Le naturalisme social de Dewey et Mead. *Intellectica*, 60(2), 91-114.
- Quéré, L. (2017a). Bourdieu y el pragmatismo norteamericano acerca de la creatividad del hábito. *Cuestiones de Sociología*, 16. <https://doi.org/10.24215/23468904e025>.
- Quéré, L. (2017b). Regards croisés (herméneutique/pragmatisme) sur la méthode de l'enquête sociale. *Forum*, 4(número especial), 30-43.
- Quéré, L. (2020a). From inter-action to trans-action: Ecologizing the social sciences. In C. Morgner (Ed.), *John Dewey and the notion of trans-action: A sociological reply on rethinking relations and social processes* (pp. 223-252). Springer Verlag.
- Quéré, L. (2020b). How can the field of value be made more pragmatic? *Cultural Sociology*, 14(3), 271-291.
- Quéré, L. (2021). *La fabrique des émotions*. PUF.
- Quéré, L., & Schoch, C. (1998). The still-neglected situation? *Réseaux. Communication-Technologie-Société*, 6(2), 223-253.
- Quéré, L., & Terzi, C. (2011). Some features of pragmatist thought still remain insufficiently explored in ethnomethodology. *Qualitative Sociology*, 34, 271-275.
- Quéré, L., & Terzi, C. (2014). Did you say 'pragmatic'? Luc Boltanski's sociology from a pragmatist perspective. The Spirit of Luc Boltanski. In S. Susen, & B. S. Turner (Eds.), *The spirit of Luc Boltanski: Essays on the 'pragmatic sociology of critique'* (pp. 91-128). Anthem Press,
- Quirk, A., Lelliott, P., & Seale, C. (2006). The permeable institution: An ethnographic study of three acute psychiatric wards in London. *Social Science & Medicine*, 63(8), 2105-2117.

- Rancière, J. (2000). *La partage du sensible: Esthétique et politique*. La Fabrique Éditions.
- Ravet, H. (2010). Sociologies de la musique. *L'Année Sociologique*, 60(2), 271-303.
- Ravon, B. (2020). Un dispositif qui ne dit pas son nom: L'engagement en présence, une politique du care? *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.15482>.
- Ravon, B., & Laval, C. (2005). Relation d'aide ou aide à la relation? In J. Ion (Ed.), *Le travail social en débat(s)* (pp. 235-250). La Découverte.
- Ravon, B., & Vidal-Naquet, P. (2016). L'épreuve de professionnalité: De la dynamique d'usure à la dynamique réflexive. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.5363>.
- Rawls, A. W. (1987). The interaction order sui generis: Goffman's contribution to social theory. *Sociological Theory*, 5(2), 136-149.
- Rawls, A. W. (1996). Durkheim's epistemology: The neglected argument. *American Journal of Sociology*, 102(2), 430-482.
- Rawls, J. (1999). *A theory of justice*. Belknap Press.
- Raynaud, D. (1999). L'émergence d'une sociologie des œuvres: Une évaluation critique. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 106, 119-143.
- Reckwitz, A. (2017). *The invention of creativity: Modern society and the culture of the new*. Polity.
- Renault, E. (2004). Reconnaissance, institutions, injustice. *Revue du MAUSS*, 23(1), 180-195.
- Resende, J. M. (2006). 'A morte saiu à rua': Aproximações à morte entre o sofrimento e a preservação da Vida [Comunicação publicada em Atas]. II Congresso Internacional da Saúde, Cultura e Sociedade, Tavira, Portugal.
- Resende, J. M., & Carvalho, J. M. (2020). Travessias de seres (in) capacitantes: Os casos do HIV e da doença mental. *Terceiro Milênio: Revista Crítica de Sociologia e Política*, 14(1), 149-171.
- Resende, J. M., & Carvalho, J. M. (2021). Transitar no habitar e habitar transitando: Nos rastros da experiência criativa de um pintor abstrato residente no Pisão. *Sociedade e Estado*, 36(2), 487-512.
- Resende, J. M., & Carvalho, J. M. (2022a). Pintar quanto antes: A exploração criativa da ação conveniente no atelier de pintura do Pisão. *Antropolítica*, 54(3), 366-388.
- Resende, J. M., & Carvalho, J. M. (2022b). O riso se siso: No corpo encadeado na experiência situada há espaço à excrescência. In M. R. Henriques, & A. Guerreiro (Org.), *Gênero e cultura prisional: Passado, presente e futuro*. <https://doi.org/10.51389/FXEJ8500>.
- Resende, J. M., & Carvalho, J. M. (2023). O que deixar por dizer quer dizer: O segredo na prática da pintura. *Sociedade e Cultura*, 26. <https://doi.org/10.5216/sec.v26.73317>.

- Resende, J. M., & Carvalho, J. M. (2024). O corpo e a sua expressão – cair e não quebrar: a elevação do si mesmo como outro. *Análise Social*, no prelo.
- Resende, J. M., Gouveia, L., Beirante, D., & Souza, L. F. D. (2021). Compor o reconhecimento: Explorar laços com os outros na escola. *Educação e Pesquisa*, 47.
- Resolução do Conselho de Ministros n.º 49/2008 da Presidência do Conselho de Ministros (2008). Diário da República n.º 47/2008, Série I de 06-03-2008, p. 1395-1409.
- Richard-Bossez, A., Girel, S., & Broyelle, F. (2017). La réception du théâtre par le jeune public. Une expérience esthétique pluridimensionnelle et différentielle. *Terrains/Théories*, 7. <https://doi.org/10.4000/teth.996>.
- Ricoeur, P. (1976). *Interpretation theory: Discourse and the surplus of meaning*. Texas Christian University Press.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Editions du Seuil.
- Ricoeur, P. (2005). *Parcours de la reconnaissance - Trois études*. FOLIO ESSAIS.
- Ricoeur, P. (2015). *Soi-même comme un autre*. POINTS.
- Ricoeur, P. (2020). *Filosofia, ética e política. Entrevistas e diálogos*. Edições 70.
- Rochat, P. (2003). Five levels of self-awareness as they unfold early in life. *Consciousness and Cognition*, 12(4), 717-731.
- Romano, C. (2011). L'équivoque de l'habitude. *Revue Germanique Internationale*, 13. <https://doi.org/10.4000/rgi.1138>.
- Rosiek, J. L. (2013). Pragmatism and post-qualitative futures. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 26(6), 692-705.
- Rosiek, J. L., & Heffernan, J. (2014). Can't code what the community can't see: A case of the erasure of heteronormative harassment. *Qualitative Inquiry*, 20(6), 726-733.
- Rostaing, C. (2006). La compréhension sociologique de l'expérience carcérale. *Revue Européenne des Sciences Sociales*, 135(44), 29-43.
- Rostaing, C. (2008). À chacun son psy. La diffusion des pratiques psychologiques en prison. *Sociologies Pratiques*, 17(2), 81-94.
- Rostaing, C. (2009). Interroger les changements de la prison. Des processus de déprise et de reprise institutionnelle. *Tracés. Revue de Sciences Humaines*, 17, 89-108.
- Rostaing, C. (2014). L'ordre négocié en prison: Ouvrir la boîte noire du processus disciplinaire. *Droit et Société*, 87(2), 303-328.
- Rostaing, C., & Touraut, C. (2012). Processus de création culturelle en prison: Une innovation ordinaire? *Socio-logos. Revue de L'association Française de Sociologie*, 7. <https://doi.org/10.4000/socio-logos.2658>.

- Rostaing, C., & Touraut, C. (2015). Exposition en prison et hiérarchie morale des publics empêchés. *Culture & Musées*, 26, 23-46.
- Rubio, F. D. (2012). The material production of the spiral jetty: A study of culture in the making. *Cultural Sociology*, 6(2), 143-161.
- Rubio, F. D. (2016). On the discrepancy between objects and things: An ecological approach. *Journal of Material Culture*, 21(1), 59-86.
- Ruby, C. (2017). *Devenir spectateur?: Invention et mutation du public culturel*. Éditions de l'Attribut.
- Rusche, G., & Kirchheimer, O. (2003). *Punishment and social structure*. Routledge.
- Sacks, H. (1984). Notes on methodology. In J. J. Heritage, & J. M. Atkinson (Eds.), *Structures of social action: Studies in conversation analysis* (pp. 2-27). Cambridge University Press.
- Sage, G. H. (1996). Patriotic images and capitalist profit: Contradictions of professional team sports licensed merchandise. *Sociology of Sport Journal*, 13(1), 1-11.
- Sala Pala, V. (2005). *Politique du logement social et construction des frontières ethniques: Une comparaison franco-britannique*. (Tese de Doutoramento, Université Rennes, Rennes, França).
- Sandelands, L. E. (1998). Feeling and form in groups. *Visual Studies*, 13(1), 5-23.
- Santos, M. J. M. (2004). Pensar a história das prisões em Portugal: Entre resultados e desafios. *Direito e Justiça*, (Especial), 35-45.
- Sapiro, G. (2007). «Je n'ai jamais appris à écrire» Les conditions de formation de la vocation d'écrivain. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 168(3), 12-33.
- Sartre, J.-P. (2021). *O ser e o nada. Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Edições 70.
- Sass, L., Borda, J. P., Madeira, L., Pienkos, E., & Nelson, B. (2018). Varieties of self disorder: A bio-pheno-social model of schizophrenia. *Schizophrenia Bulletin*, 44(4), 720-727.
- Saussure, F. (1995). *Cours de linguistique générale*. Payot.
- Sawyer, R. K. (2006). Educating for innovation. *Thinking Skills and Creativity*, 1(1), 41-48.
- Scarry, E. (1987). *The body in pain: The making and unmaking of the world*. Oxford University Press.
- Schaeffer, J. M. (2015). Aesthetic relationship, cognition, and the pleasures of art. In F. Stjernfelt, & P. F. Bundgaard (Eds.), *Investigations into the phenomenology and the ontology of the work of art* (pp. 145-165). Springer Verlag.
- Schatzki, T. (2010). Materiality and social life. *Nature and Culture*, 5(2), 123-149.

- Scheid, T. L., & Greenberg, G. (2007). An organizational analysis of mental health care. In W. R. Avison, J. D. McLeod, & B. Pescosolido (Eds.), *Mental health, social mirror* (pp. 379-406). Springer.
- Schiama, G. (2011). *The value of arts for business*. Cambridge University Press.
- Schleiermacher, F. (1998). *Schleiermacher: hermeneutics and criticism: and other writings*. Cambridge University Press.
- Schrag, C. (1961). Some foundations for a theory of correction. In D. Cressey (Ed.), *The prison* (pp. 309–358). Holt, Rinehart, and Winston.
- Schutz, A. (1951). Making music together: A study in social relationship. *Social Research*, 18(1), 76-97.
- Schutz, A. (1972). *Alfred Schutz on phenomenology and social relations*. University of Chicago Press.
- Schutz, A., & Luckmann, T. (1973). *The structures of the life-world*. Northwestern University Press.
- Scott, S. (2010). Revisiting the total institution: Performative regulation in the reinventive institution. *Sociology*, 44(2), 213-231.
- Searle, J. R. (1979). *Expression and meaning: Studies in the theory of speech acts*. Cambridge University Press.
- Serres, M., & Latour, B. (1995). *Conversations on science, culture, and time*. University of Michigan Press.
- Shaeffer, J. M., & Liu, J. (2005). Thinking Art and Experiencing Artworks. *Philosophy and Culture*, 32(12), 31-46.
- Shapiro, R., & Heinich, N. (2012). When is artification? *Contemporary Aesthetics*, 4.
- Sheets-Johnstone, M. (1990). *The roots of thinking*. Temple University Press.
- Sheets-Johnstone, M. (2009). *The corporeal turn: An interdisciplinary reader*. Imprint Academic.
- Shrum, W. (1996). *Fringe and fortune: The role of critics in high and popular art*. Princeton University Press.
- Shusterman, R. (2008). *Body consciousness: A philosophy of mindfulness and somaesthetics*. Cambridge University Press.
- Shusterman, R. (2010). What pragmatism means to me: ten principles. *Revue Française d'Études Américaines*, 124(2), 59-65.
- Shusterman, R. (2012). *Thinking through the body. Essays in somaesthetics*. Cambridge University Press.

- Siblot, Y. (2006). *Faire valoir ses droits au quotidien. Les services publics dans les quartiers populaires*. Presses de Sciences Po.
- Simiand, F. (1960). Méthode historique et Science sociale. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 15(1), 83-119.
- Simmel, G. (1909). The problem of sociology. *American Journal of Sociology*, 15(3), 289-320.
- Simmel, G. (1972). *Georg Simmel on individuality and social forms*. University of Chicago Press.
- Simmel, G. (2020). *Georg Simmel: Essays on art and aesthetics*. University of Chicago Press.
- Simondon, G. (2005). *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Éditions Jérôme Millon.
- Simonton, D. K. (2000). Creativity: Cognitive, personal, developmental, and social aspects. *American Psychologist*, 55(1), 151-158.
- Siqueira-Silva, R., & Nunes, J. A. (2015). Quando a terapia se torna arte: Teoria Ator-Rede e cocriação musical. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 15(4), 1238-1257.
- Siqueira-Silva, R., Nunes, J. A., & Moraes, M. (2013). Portugal e Brasil no cenário da saúde mental. *Fractal: Revista de Psicologia*, 25(3), 475-496.
- Sloterdijk, P. (2011). *Bubbles: Spheres I*. Semiotext(e).
- Sommerlund, J., & Strandvad, S. M. (2012). The promises of talent: Performing potentiality. *Theory & Psychology*, 22(2), 179-195.
- Sorignet, P. E. (2004). Sortir d'un métier de vocation: Le cas des danseurs contemporains. *Sociétés Contemporaines*, 56(4), 111-132.
- Sorignet, P. E., & Perrenoud, M. (2018). Enseigner la sociologie du travail artistique par l'ethnographie. Retour sur une expérience pédagogique à l'université de Lausanne. *Biens Symboliques/Symbolic Goods*, 2. <https://doi.org/10.4000/bssg.257>.
- Soulet, M. H. (2004). Facing social vulnerability and coming through: Towards a theory of weak acting. In V. Châtel (Ed.), *Coping and Pulling Through* (pp. 127-164). Routledge.
- Soulet, M. H. (2005). Reconsidérer la vulnérabilité. *Empan*, 60(4), 24-29.
- Soulet, M. H. (2007). La reconnaissance du travail social palliatif. *Dépendances*, 33, 14-18.
- Soulet, M. H. (2008). De l'habilitation au maintien: Les deux figures contemporaines du travail social. *Savoirs*, 18(3), 33-44.
- Soulet, M. H. (2009). La souffrance sociale, pathologie des sociétés contemporaines. Éthique publique. *Revue Internationale d'Éthique Sociétale et Gouvernementale*, 11(2), 72-77.
- Soulet, M. H. (2014). Vulnérabilité et enfance en danger: Quel rapport? Quels apports? In L. Lardeux (Ed.), *Vulnérabilité, identification des risques et protection de l'enfance. Nouveaux éclairages croisés* (pp. 128-139).

- Soulet, M. H. (2016). Le travail social, une activité d'auto-conception professionnelle en situation d'incertitude. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.5553>.
- Souriau, É. (2015). *Les différents modes d'existence: Suivi de «Du mode d'existence de l'œuvre à faire»*. PUF.
- Spandler, H. (2007). From social exclusion to inclusion? A critique of the inclusion imperative in mental health. *Medical Sociology Online*, 2(2), 3-16.
- Stavo-Debaugue, J. (2009). *Venir à la communauté: Une sociologie de l'hospitalité et de l'appartenance* (Tese de Doutorado, EHESS, Paris, França).
- Stavo-Debaugue, J. (2012a). Des «événements» difficiles à encaisser: Un pragmatisme pessimiste. In D. Cefaï, & C. Terzi (Eds.), *L'expérience des problèmes publics* (pp.191-223). Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Stavo-Debaugue, J. (2012b). Le concept de " hantises": de Derrida à Ricoeur (et retour). *Études Ricœuriennes/Ricœur Studies*, 3(2), 128-148.
- Stavo-Debaugue, J. (2012c). L'(in) expérience des victimes. In C. Courtet, & M. Gollac (Dir.), *Risques du travail, la santé négociée* (pp. 143-158). La Découverte.
- Stavo-Debaugue, J. (2014). L'idéal participatif ébranlé par l'accueil de l'étranger. L'hospitalité et l'appartenance en tension dans une communauté militante. *Participations*, 9(2), 37-70.
- Stavo-Debaugue, J. (2015). De The Stranger d'Alfred Schütz au cas Agnès d'Harold Garfinkel. Des théories sociales étrangères à l'hospitalité et au pragmatisme? *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.4955>.
- Stavo-Debaugue, J. (2018). Qu'est-ce que l'hospitalité. Recevoir l'étranger à la communauté. LIBER CANADA.
- Stavo-Debaugue, J. (2019). Pourquoi le «don» de Derrida ne résiste pas à l'épreuve de l'hospitalité. *Revue du MAUSS*, 53(1), 217-234.
- Stavo-Debaugue, J. (2021). Sous les catégorisations, de l'allure du nouveau venu à la «culture» de l'étranger. Éléments d'une sociologie pragmatique de la phénoménalité de l'arrivant. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.17828>.
- Stavo-Debaugue, J., & Trom, D. (2004). Le pragmatisme et son public à l'épreuve du terrain. Penser avec Dewey contre Dewey. In B. Karsenti, & L. Quéré (Eds.), *La croyance et l'enquête: Aux sources du pragmatism* (pp. 195-226). Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Steiner, G. (1998). *Errata. Récits d'une pensée*. Gallimard.
- Stern, D. N. (1995). *The motherhood constellation: A unified view of parent-infant psychotherapy*. Basic Books.

- Stewart, S. (2012). Reflections on sociology and aesthetic value. *Distinktion: Scandinavian Journal of Social Theory*, 13(2), 153-167.
- Strandvad, S. M. (2010). Creative work beyond self-creation: Filmmakers and films in the making. *STS Encounters*, 3(1), 1-26.
- Strandvad, S. M. (2012). Attached by the product: A socio-material direction in the sociology of art. *Cultural Sociology*, 6(2), 163-176.
- Strati, A. (1999). Putting people in the picture: Art and aesthetics in photography and in understanding organizational life. *Organization Studies*, 20(7), 53-69.
- Strauss, A. L. (1999). *Espelhos e máscaras - A busca de identidade*. Edusp.
- Strauss, A. L. (2001). *Professions, work and careers*. Routledge.
- Strauss, A. L. (2009). *Status passage*. Routledge.
- Suchman, L. A. (1987). *Plans and situated actions: The problem of human-machine communication*. Cambridge University Press.
- Sykes, G. M., & Messinger, S. L. (1960). The inmate social system. In R. Cloward (Ed.), *Theoretical Studies in Social Organization of the Prison* (pp. 5-19). Social Science Research Council.
- Taguchi, H. (2012). A diffractive and Deleuzian approach to analysing interview data. *Feminist Theory*, 13(3), 265-281.
- Tanner, J. (2003). *Sociology of art: A reader*. Routledge.
- Tarr, J., Cornish, F., & Gonzalez-Polledo, E. (2018). Beyond the binaries: reshaping pain communication through arts workshops. *Sociology of Health & Illness*, 40(3), 577-592.
- Taylor, C. (1992a). *Sources of the Self*. Harvard University Press.
- Taylor, C. (1992b). *The ethics of authenticity*. Harvard University Press.
- Taylor, C. (1994). *Multiculturalism: Examining the politics of recognition*. Princeton University Press.
- Taylor, C., Fournier, C., & Chauviré, C. (1995). Suivre une règle. *Critique*, 51, 554-572.
- Thévenot, L. (1984). Rules and implements: Investment in forms. *Social Science Information*, 23(1), 1-45.
- Thévenot, L. (1990). L'action qui convient. In P. Pharo, & L. Quéré (Eds.), *Les forms de l'action* (pp. 39-69). Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Thévenot, L. (1994). Le régime de familiarité: Des choses en personne. *Genèses*, 17, 72-101.
- Thévenot, L. (1995). L'action en plan. *Sociologie du Travail*, 37(3), 411-434.
- Thévenot, L. (2001a). Conventions of co-ordination and the framing of uncertainty. In E. Fullbrook (Ed.), *Intersubjectivity in economics* (pp. 195-211). Routledge.

- Thévenot, L. (2001b). Pragmatic regimes governing the engagement with the world. In K. Knorr-Cetina, T. Schatzki, E. v. Savigny (Eds.), *The Practice Turn in Contemporary Theory* (pp. 56-73). Routledge.
- Thévenot, L. (2002). Which road to follow? The moral complexity of an 'equipped' humanity. In J. Law, A. Mol, B. Smith, & E. Weintraub (Eds.), *Complexities: Social studies of knowledge practices* (pp. 53-87). Duke University Press.
- Thévenot, L. (2004). Une science de la vie ensemble dans le monde. *Revue du MAUSS*, 24(2), 115-126.
- Thévenot, L. (2006). *L'action au pluriel: Sociologie des régimes d'engagement*. La Découverte.
- Thévenot, L. (2007a). Reconnaissances: Avec Paul Ricœur et Axel Honneth. In A. Caillé (Dir.), *La quête de reconnaissance: Nouveau phénomène social total* (pp. 269-283). La Découverte.
- Thévenot, L. (2007b). The plurality of cognitive formats and engagements: Moving between the familiar and the public. *European Journal of Social Theory*, 10(3), 409-423.
- Thévenot, L. (2011). Grand résumé de L'Action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement, Paris, Éditions La Découverte, 2006. Suivi d'une discussion par Jean-Louis Genard et Michel Grossetti. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.3572>.
- Thévenot, L. (2012). Des Institutions en Personne: Une sociologie pragmatique en dialogue avec Paul Ricœur. *Études Ricœuriennes/Ricœur Studies*, 3(1), 11-33.
- Thévenot, L. (2014). Voicing concern and difference: From public spaces to common-places. *European Journal of Cultural and Political Sociology*, 1(1), 7-34.
- Thévenot, L. (2015a). Certifying the world. Power infrastructures and practices in economies of conventional forms. In P. Aspers, & N. Dodd (Eds.), *Re-imagining economic sociology* (pp. 195-223). Oxford University Press.
- Thévenot, L. (2015b). Making commonality in the plural on the basis of binding engagements. In P. Dumouchel, & R. Gotoh (Eds.), *Social bonds as freedom. Revisiting the dichotomy of the universal and the particular* (pp. 82-108). Berghahn Books.
- Thévenot, L. (2019a). What engages? The sociology of justifications, conventions, and engagements, meeting norms. *La Revue des Droits de l'Homme*, 16. <https://doi.org/10.4000/revdh.7114>.
- Thévenot, L. (2019b). How does politics take closeness into account? Returns from Russia. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 33, 221-250.

- Thévenot, L. (2020). Faire entendre des voix muettes. Un engagement corporel en présence et sa mise en commun politique et critique. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.15483>.
- Thévenot, L. (2022). A norma liberal transbordada: Uma contribuição brasileira à antropologia do direito por Luís Roberto Cardoso de Oliveira. *Anuário Antropológico*, 47(3), 82-87.
- Thibaud, J. P. (2015). The backstage of urban ambiances: When atmospheres pervade everyday experience. *Emotion, Space and Society*, 15, 39-46.
- Tronto, J. C. (1998). An ethic of care. *Generations*, 22(3), 15-20.
- Turner, B. S. (1991). Missing bodies—towards a sociology of embodiment. *Sociology of Health & Illness*, 13(2), 265-273.
- Uexküll, von T. (2004). A teoria da Umwelt de Jakob von Uexüll. *Galáxia*, 7, 19-48.
- Uzel, J. P. (1997). Pour une sociologie de l'indice. *Sociologie de l'Art*, 10, 25-51.
- Valli, M., Martin, H., & Hertz, E. (2002). Le «feeling» des agents de l'État providence: Analyse des logiques sous-jacentes aux régimes de l'assurance chômage et de l'aide sociale. *Ethnologie Française*, 37(2), 221-231.
- Vick, R. M., Sexton-Radek, K., & Kaplan, F. F. (2009). Art and migraine: Researching the relationship between artmaking and pain experience. *Art Therapy*, 26(3), 114-123.
- Vidal-Naquet, P. (2013). Home care: Tact and tactics. *Recherche en Soins Infirmiers*, 114(3), 7-13.
- Villagordo, É., & Domergue, P. (2011). Au croisement des postures sociologique et artistique: La résidence d'artiste Processus/Découpe. *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 11, 29-45.
- Wacquant, L. (2000). The new peculiar institution: On the prison as surrogate ghetto. *Theoretical Criminology*, 4(3), 377-389.
- Walzer, M. (1983). *Spheres of justice: A defense of pluralism and equality*. Basic books.
- Walzer, M. (1999). *On toleration*. Yale University Press.
- Watson, D. P. (2012). The evolving understanding of recovery: What does the sociology of mental health have to offer? *Humanity & Society*, 36(4), 290-308.
- Watson, R. (1999). Reading Goffman on interaction. In G. Smith (Ed.), *Goffman and Social Organization* (pp. 138-155). Routledge.
- Weber, F., & Chevance, A. (2020). Perspectives méthodologiques comparées sur l'entretien clinique et la relation ethnographique avec des personnes suivies en psychiatrie. *Anthropologie & Santé*, 20. <https://doi.org/10.4000/anthropologiesante.5921>.
- Weber, M. (1946). Science as a vocation. In H. H. Gerth, & C. W. Mills (Eds.), *From Max Weber: Essays in Sociology* (pp. 129-156). Oxford University Press.

- Weber, M. (1995). *Metodologia das Ciências Sociais*. Editora da Universidade Federal de Campinas.
- Weber, M. (2019). *Economy and society*. Harvard University Press
- Weid, O. V. D. (2015). O Corpo estendido de cegos: Cognição, ambiente, acoplamentos. *Sociologia & Antropologia*, 5, 935-960.
- Weid, O. V. D. (2018). Entre o cuidado e a autonomia: Deficiência visual e relações de ajuda. *Revista Antropológicas*, 29(2), 49-82.
- Weid, O. V. D. (2019). A “janela da expressão”: Reflexões sobre corpo, movimento e gesto nas relações entre visão e cegueira. *Anuário Antropológico*, 44(1), 159-186.
- Weinstein, R. M. (1994). Goffman’s Asylums and the total institution model of mental hospitals. *Psychiatry*, 57(4), 348-367.
- Werneck, A. (2013). Sociologia da moral como sociologia da agência. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, 12(36), 704-719.
- White, H. C. & White, C. (1965). *Canvasses and careers*. Wiley.
- Whitehead, A. N. (1929). *Process and reality: An essay in cosmology*. Free Press.
- Winance, M. (2016). Rethinking disability: Lessons from the past, questions for the future. Contributions and limits of the social model, the sociology of science and technology, and the ethics of care. *Alter*, 10(2), 99-110.
- Winnicott, D. W. (1984). Primary maternal preoccupation. In D. W. Winnicott (Ed.), *Through Paediatrics to Psychoanalysis*. Routledge.
- Witkin, R. W. (2000). Why did Adorno “hate” jazz? *Sociological Theory*, 18(1), 145-170.
- Wittgenstein, L. (1966). *Lectures & conversations on aesthetics, psychology, and religious belief*. University of California Press.
- Wittgenstein, L. (2005). *Investigações filosóficas*. Vozes.
- Wittgenstein, L. (2012). *Sobre da certeza*. Edições 70.
- Wolff, J. (1987). The ideology of autonomous art. In R. Leppert, & S. McClary, S. (Eds.), *Music and society. The politics of composition, performance and reception* (pp. 1-12). Cambridge University Press.
- Wolff, J. (1993). *The social production of art*. NYU Press.
- Wolff, J. (2021). *Aesthetics and the sociology of art*. Routledge.
- Vandenbergue, F. (2006). Construção e crítica na nova sociologia francesa. *Sociedade e Estado*, 21(2), 315-366.

- Vandenberghe, F. (2018). The relation as magical operator: Overcoming the divide between relational and processual sociology. In F. Dépelteau (Ed.), *The Palgrave handbook of relational sociology* (pp. 35-57). Palgrave Macmillan Cham.
- Veitl, A. (1997). *Politiques de la musique contemporaine*. L'Harmattan.
- Velpry, L. (2010). Subjectivité et psychiatrie: Travailler les points de vue dans l'intervention thérapeutique. *Les Cahiers du Centre Georges Canguilhem*, 4(1), 115-133.
- Velpry, L., Vidal-Naquet, P. A., & Eyraud, B. (2018). *Contrainte et consentement en santé mentale: Forcer, influencer, coopérer*. Presses Universitaires de Rennes.
- Velthuis, O. (2014). The impact of globalisation on the contemporary art market: The traditional gallery model at risk. In A.M. Dempster (Ed.), *Risk and uncertainty in the art world* (pp. 87-108). Bloomsbury.
- Vrancken, D. (2014). *Le crépuscule du social*. Presses Universitaires de Liège.
- Vrancken, D., & Macquet, C. (2012). Focus—Du travail sur soi au gouvernement de soi. *Informations Sociales*, 169(1), 76-79.
- Zaccai-Reyners, N. (2006). Respect, réciprocité et relations asymétriques. Quelques figures de la relation de soin. *Esprit*, 1, 95-108.
- Zaccai-Reyners, N. (2009, Junho). *Caring Institutions for the elderly. A Sociological Investigation* [Comunicação]. XIXth IAGG World Congress of Gerontology and Geriatrics, Paris, França.
- Zaccai-Reyners, N. (2010). Care et institutions. Regards sur le style organisationnel et le soin aux personnes. In L. Benaroyo (Ed.), *La philosophie du soin: Éthique, médecine et société* (pp. 251-265). PUF.
- Zask, J. (2003). Nature, donc culture: Remarques sur les liens de parenté entre l'anthropologie culturelle et la philosophie pragmatiste de John Dewey. *Genèses*, 50(1), 111-125.
- Zask, J. (2008). Situation ou contexte? Une lecture de Dewey. *Revue Internationale de Philosophie*, 245(3), 313-328.
- Zeitler, A., & Barbier, J. M. (2012). La notion d'expérience, entre langage savant et langage ordinaire. *Recherche et Formation*, 70, 107-118.
- Ziarek, E. P. (2013). Feminist reflections on vulnerability: Disrespect, obligation, action. *SubStance*, 42(3), 67-84.
- Zolberg, V. L. (1981). Conflicting visions in American art museums. *Theory and Society*, 10(1), 103-125.
- Zolberg, V. L. (1983). Changing patterns of patronage in the arts. In J. B. Kamerman, & R. Martorella (Eds.), *Performers and Performances* (pp. 251-268). Bergin & Garvey.

- Zolberg, V. L. (1990). *Constructing a sociology of the arts*. Cambridge University Press.
- Zolberg, V. L. (2015). A cultural sociology of the arts. *Current Sociology*, 63(6), 896-915.
- Zózimo, J. R. (2019). Solutions from everyday life: Good care(s) in the context of caring for severe mental illness in Portugal. *Annals of Medicine*, 51. 10.1080/07853890.2018.1560150.