

SINAIS DE CENA III.2
DEZEMBRO DE 2023

CAROLINA CAMPANELA

DA DESSACRALIZAÇÃO DA ARTE
TOPOLOGIA BREVE e INACABADA
DO MEIO ARTÍSTICO

RESUMO

O artigo propõe uma reflexão sobre o papel que os modelos de produção aliados às condições laborais e contratuais desempenham no acto de criação artística e na psique dos seus trabalhadores. O estatuto de trabalhador “independente” e os modelos de financiamento às artes em Portugal constituem o pano de fundo através do qual se esboça uma topologia do meio artístico, caracterizada pela hiperactividade laboral a que estão votados os seus profissionais.

PALAVRAS-CHAVE

Imperativo neoliberal, Coacção para produzir, Hiperactividade, Processo de criação, Repouso

ABSTRACT

This paper aims to examine the role that models of production related to work and contractual conditions play in the act of artistic creation and in the psyche of the workers involved. The status of the “independent” worker and the models for arts funding in Portugal are the background from which the topology of the artistic world emerges shaped by the hyperactive work to which its professional workers are subject.

KEYWORDS

Neoliberal imperative, Coercion to produce, Hyperactivity, Creative process, Repose

CAROLINA CAMPANELA

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (FLUL)

Actriz, dramaturga e criadora. Aluna de mestrado em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Uma das fundadoras da Além Mundus – Associação Cultural.

DA DESSACRALIZAÇÃO DA ARTE

TOPOLOGIA BREVE E INACABADA DO MEIO ARTÍSTICO

A expressão *trabalho artístico de qualidade* será utilizada em diversos contextos, antes de tudo para significar o tempo de qualidade que se dedica ao exercício de funções artísticas. Na ausência desse tempo de qualidade, o trabalho artístico que é apresentado aos espectadores torna-se pobre, dessacraliza-se. Não porque as ideias que subjazem aos projectos artísticos sejam medíocres, ou as temáticas desinteressantes, mas porque o tempo de qualidade para transportar uma ideia para o palco (ou suportes similares), de a concretizar, de a trabalhar artisticamente, escasseia, profanando assim o processo artístico. A expressão *trabalho artístico de qualidade* não se refere, portanto, em nenhum momento, ao resultado final de um processo de criação, mas ao processo em si e à forma como a temporalidade desses processos tem vindo a sofrer alterações profundas. Esta situação tem vindo a agudizar-se nas últimas décadas. As noções de *imperativo neoliberal*, *coacção para produzir* e *hiperactividade* – recolhidas da obra *Do Desaparecimento dos Rituais*, de Byung-Chul Han – serão aqui convocadas com o propósito de construir uma narrativa possivelmente menos hegemónica do que aquela que tem vindo a ser popularizada pelas noções de *performance e liberdade*, a saber, a de que o sujeito é e deve ser capaz de se subtrair ao mundo em que vive e às condições sociais e laborais nas quais exerce as suas funções de criador e artista.

A passagem do *artista a contrato* para o *artista prestador de serviços* dá-se em meados da década de noventa. Este advento veio alterar profundamente a génese do trabalho artístico. Tal acontece porque esta passagem não consiste numa mera transformação das modalidades de contratualização dos seus profissionais, antes concretiza no particular uma tendência neoliberal, cujo objectivo consiste na totalização e profanação do trabalho, a fim de o converter em mercadoria.

Os contratos de prestação de serviço (“recibo verde”) precarizam o trabalho, desvalorizam-no. No cerne desta desvalorização reside a ausência de vínculo laboral que se traduz directamente na supressão tanto dos direitos dos trabalhadores como dos deveres das entidades patronais. Um contrato de trabalho, mesmo que seja a termo certo ou de curta duração, estabelece um princípio e um fim da função, estabelece horário de trabalho, reconhece legalmente ao trabalhador o direito ao descanso. Existe uma quota-parte de subsídio de férias e de Natal a cada tantos dias de trabalho em todo o tipo de contratos e, no caso particular dos trabalhadores da cultura, o direito a ser remunerado a cem por cento quando se trabalha aos feriados ou a optar pelo dia de descanso. Assim, o trabalhador vincula-se ao trabalho porque possui um vínculo – o contrato de trabalho. No contrato de prestação de serviços, todos esses direitos são anulados, mantendo-se unicamente os deveres. O trabalhador a “recibo verde” contribui sozinho para pagar as prestações da Segurança Social. O vínculo, a responsabilidade da entidade contratante de oferecer determinados direitos em troca de trabalho, desaparece. O trabalhador passa a estar entregue a si próprio. Nada o protege. A desvalorização do salário (promovida pelo “recibo verde”) compele o sujeito a trabalhar mais, para igualar a perda salarial.

Contudo, a implementação e a proliferação do “recibo verde” no sector cultural e artístico não constituíram inicialmente motivo de contestação, pelo menos para a esmagadora maioria do sector. Foi aceite com alguma leviandade. Houve até quem alegasse ser uma forma de conferir maior liberdade aos seus trabalhadores, que, assim, poderiam desempenhar mais funções em simultâneo, não tendo de se justificar por essa acumulação de trabalho perante as entidades empregadoras. Contudo, também nos contratos de trabalho se estipula a possibilidade de se desempenharem várias funções em simultâneo desde que estas não sejam incompatíveis com o trabalho em questão. Mas se estas não são de todo compatíveis, permanece por responder a seguinte questão: de que forma pode o contrato de prestação de serviços conferir maior liberdade ao trabalhador? A tarefa, cada vez mais difícil, de realizar trabalho de qualidade deve-se, em grande medida, à crescente instabilidade profissional causada pela ausência de vínculo laboral. O artista prestador de serviços é impelido para a perpétua hiperactividade. Ele é o impulsionador de si mesmo. Ele é, simultaneamente, patrão e empregado. Se tem trabalho foi porque o conseguiu através do seu esforço de se dar a conhecer. Preenche formulários de candidaturas, faz telefonemas para apresentar os seus projectos, envia *e-mails*, assiste a estreias, vai a *castings*, está a par do que os realizadores estão a filmar, dos calendários dos apoios, tenta estar presente no momento certo, à hora certa, organiza o seu próprio tempo livre e as suas indisponibilidades, sempre disponível a sobreposições, a sacrifícios.

Assim, a aplicação do “recibo verde” aos mais variados trabalhos no sector artístico e cultural (artistas, intérpretes, bailarinos, actores, encenadores, técnicos...) representa um enorme retrocesso artístico. Não se trata apenas de um retrocesso ao nível da qualidade de vida dos trabalhadores, pautado pela desvalorização do salário e do trabalho,

mas também, e em pé de igualdade, de um retrocesso ao nível da *psique*, no modo como o trabalho é percebido e, conseqüentemente, desempenhado. O “recibo verde” gera um modo de trabalho hiperactivo. Se por um lado os trabalhadores são impelidos a trabalhar mais, simultaneamente, um certo discurso, fortemente assente na ideia de liberdade que este novo “estatuto” – o de trabalhador independente – conferiria às suas vidas, foi ganhando terreno. Byung-Chul Han designa este fenómeno, produzido pelo imperativo neoliberal, de “coacção para produzir”. Na obra *Do Desaparecimento dos Rituais*, Han sustenta que:

No regime neoliberal, não é simplesmente o tempo de trabalho que é explorado, mas a pessoa inteira. A gestão emocional revela-se aqui mais eficaz do que a gestão racional. (...) A psicopolítica neoliberal trabalha para concitar emoções positivas e explorá-las. Em última análise, é a própria liberdade que é explorada. Nisso se distingue a psicopolítica neoliberal da biopolítica da modernidade industrial, a qual age por meio de coacções e imperativos disciplinares. (Han, 2020: 20–21)

O modo trabalho hiperactivo, enquanto coacção para produzir, representa uma forma de vida que se estende à quase totalidade do trabalho artístico. No trabalho hiperactivo, o sujeito “explora-se voluntariamente a si mesmo” (Han, 2020: 22). Ao artista prestador de serviços não é concedido o direito ao repouso, seja porque as suas remunerações são reduzidas, e é assim coagido ao trabalho perpétuo como forma de assegurar a sua sobrevivência (biopoder), seja porque é levado a crer que se realiza na eterna dedicação ao trabalho, promovida pelos dispositivos neoliberais (psicopoder), como defende Byung-Chul Han. O conceito de biopoder, desenvolvido por Michel Foucault, aparece pela primeira vez publicado em *Histoire de la Sexualité*

(Vol. I) – *Volonté de Savoir*, para caracterizar um poder que se exerce, entre outros factores, por meio da sujeição dos corpos (da *biologia*):

Este biopoder foi (...) um elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo; este só foi garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e através de um ajustamento dos fenómenos de população aos processos económicos. (Foucault, 1994: 143)

Ao invés, o psicopoder procura controlar os sujeitos por meio da *psique* e não tão-só do corpo – pretende que seja o próprio sujeito a explorar-se no exercício da sua liberdade. No fundo, o sujeito toma a decisão de se explorar a si próprio, acreditando que é livre. De uma ou de outra forma, estamos perante um modo de vida onde *produzir* se institui de maneira radicalmente totalizadora.

A coacção para produzir, na forma de trabalho hiperactivo, engendra alterações de diversa natureza. A primeira reside na alteração das estruturas da percepção. Byung-Chul Han distingue dois tipos de percepção, a simbólica e a serial, em termos da sua capacidade de experimentar a duração:

Hoje a percepção simbólica desaparece cada vez mais a favor de uma percepção serial, que não é capaz de experimentar a duração. A percepção serial como captação continuada do novo não se demora, não se mantém. Em vez disso, corre apressada de uma informação para a seguinte, duma vivência para a seguinte, duma sensação para a seguinte. (Han, 2020: 16)

Segundo esta lógica, o modo de trabalho hiperactivo produz uma percepção serial do trabalho e, por extensão, da vida, percepção essa que

não é capaz de se demorar nas coisas. Transforma o tempo num “fluxo inconstante” que se “esvai (...) na mera sucessão de um presente pontual” (Han, 2020: 12). Isto é particularmente problemático, pois grande parte do trabalho artístico consiste precisamente em *demorarmo-nos nas coisas*, *dedicarmos-lhes* uma atenção profunda. Gadamer entende que (no que tem a concordância absoluta de Han) que “a *essência da arte* consiste em dar à vida uma durabilidade”, “que no momento vacilante haja algo que permaneça” (Gadamer *apud* Han, 2020: 45). Actualmente, o processo de criação assemelha-se cada vez mais a um centro de produção, na medida em que os seus elementos estão subordinados a um objectivo exterior: o da perpetuidade do trabalho, como meio de sobreviver e/ou de se realizar. Enquanto esta subordinação estiver no centro da criação artística, estamos perante um regime de dessacralização, em que a sacralidade da arte, aqui entendida como tempo de qualidade para desenvolver trabalho artístico, é profanada. Sem a constante acumulação de trabalhos mal remunerados, a maior parte dos artistas e criadores não consegue sobreviver financeiramente. Esta dependência do trabalho destitui o processo de criação da sua *scholé*, destitui-o de lugar de formação e aprofundamento (sagrado) e desloca-o para o lugar de produção (profano). A criação artística não é um trabalho maquinal, que se possa executar em qualquer circunstância. Trata-se de um trabalho para o qual são necessárias condições físicas e materiais (o espaço), é certo, mas também determinadas disposições mentais (tempo de qualidade). Na sua ausência, este converte-se em centro de produção de mercadorias, cujo único princípio é o de produzir mais para que se consuma mais.

Hoje, a hiperactividade laboral autonomizou-se do seu grande impulsor – o “recibo verde” –, pelo que, mesmo que se voltem a celebrar contratos de trabalho, tal acontecimento não fará desacelerar a hiperactividade, actualmente inseparável do desempenho de

funções artísticas. Para mais, como as estruturas (companhias, associações, cooperativas artísticas) se encontram, talvez desde sempre, gravemente subfinanciadas, a celebração de contratos de baixas remunerações em nada alterará o paradigma vigente. Seja por uma questão de sobrevivência (biopoder), seja por “escolha deliberada” (psicopoder), o modo de trabalho hiperactivo tende a perpetuar-se.

Contudo, o advento do “recibo verde” não foi o único factor desestabilizador do trabalho artístico, nem a única razão para a sua progressiva hiperactividade. Outra das razões que podemos apontar está intimamente ligada à forma como estão estruturadas as políticas de financiamento público às artes. Assim como o trabalho artístico, pela ausência de vínculo laboral, se torna cada vez mais dependente de factores externos à sua própria ontologia, também a arte, enquanto autoridade e instituição que participa do mundo, é desestabilizada por diversas coacções – em particular pela *coacção para comunicar*. A propósito da linguagem e da sua premente necessidade de comunicar, Byung-Chul Han escreve:

Coagidos a trabalhar e a produzir, desaprendemos cada vez mais a capacidade de jogar. É também raro fazermos da linguagem um uso lúdico. Não fazemos mais do que deixá-la *trabalhar*. A linguagem é obrigada a transmitir informações ou a produzir sentido. Como resultado, não somos capazes de perceber formas que resplandecem por si mesmas. (...) Os poemas, igualmente, são construções rigorosamente formais que resplandecem por si mesmas. Com frequência, não transmitem nada. Caracterizam-se pelo seu *sobreexcedente*, inclusive, pelo *luxo do significante*. (Han, 2020: 63)

Han refere-se à linguagem, mas poderíamos extrapolar o seu pensamento para a arte. Assim, também a arte se caracterizaria por um

luxo do significante. Ora, a *cultura do significado* – a que também se refere o autor como sendo o reverso do luxo do significante – ganha terreno e é promovida e fomentada pelos modelos de concurso e de financiamento. No processo de preenchimento de candidaturas para financiamento de projectos, estes devem ser explicados e esmiuçados de forma unívoca e clara. Acresce a esta obsessão pela *transparência* do significado uma obsessão igualmente voraz pela *transparência* do cálculo, das informações e dos dados. Byung-Chul Han vê no capitalismo, aqui entendido como imperativo neoliberal, uma total ausência de componente narrativa:

O capitalismo não é narrativo. Não reconta. Apenas conta. Tira ao tempo a sua significação. Profana o tempo reduzindo-o ao horário laboral (...) O capitalismo não gosta de calma. A calma seria o grau zero da produção e, na era pós-industrial, o grau zero de comunicação. (Han, 2020: 48–49)

O autor observa na era pós-industrial um excesso não só de produção, mas sobretudo de comunicação. O actual funcionamento das políticas de apoio às artes, através das diversas modalidades de concurso público, assemelha-se em muito ao modo como opera o capital. Carece de sensibilidade narrativa. Interessa-se mais por quantificar do que por qualificar. Desloca a tónica da criação para o domínio da gestão. Tudo tem de ser calculado à luz de uma insuportável transparência. Com frequência, mais de um ano antes de qualquer criação, é necessário submeter nas plataformas de candidatura orçamentos completos, elementos da equipa, locais de apresentação, projecto de gestão, plano de comunicação, acções de acessibilidade, e justificar todas e cada uma destas escolhas – que passarão posteriormente pelo crivo de um número regulado de caracteres. Se atentarmos no caso particular do apoio a projectos da Direcção-Geral das Artes

(DGArtes), para cada um dos campos acima mencionados é aplicada uma regulação “caracterial” rigorosa que, de modo nenhum, se pode ultrapassar ou organizar diferentemente: as biografias dos elementos que compõem a equipa artística devem conter no máximo dois mil caracteres, o projecto de gestão no máximo mil e quinhentos, o plano de comunicação, as iniciativas de captação e sensibilização de público e as práticas de acessibilidade podem conter no máximo quinhentos caracteres cada uma, mil e quinhentos caracteres podem ser dedicados à justificação dos objectivos artísticos e de interesse cultural. Relativamente à criação, de modo mais directo, a sua exposição deverá espremer-se e contorcer-se para se encaixar em cinco mil caracteres. Nenhuma espécie de flexibilidade é permitida, sendo que em muitos dos campos nem sequer é possível construir frases, tendo os criadores de produzir listas de informações, em vez de pensamento crítico. Byung-Chul Han designa esta obsessão pela recolha de dados, por imperativo dataísta, de *data*:

A transparência como imperativo dataísta impõe a obrigação de transferir tudo para dados e informações, isto é, de o visibilizar. É uma coacção *para produzir*. É uma forma eficaz de domínio em que a comunicação total coincide com a vigilância total. A dominação faz-se passar por liberdade. (Han, 2020: 82)

Também os apoios financeiros à cultura se assemelham cada vez mais a bancos de dados, recolectores de informações. A limitação excessiva do número de caracteres dos projectos artísticos, aliada a uma avaliação substancialmente assente na quantidade de indicadores (de *data*) que cada projecto consegue acumular, é uma forma de dominação que se faz passar por justa, mas que na realidade não tem em conta o percurso, a narração, a história das companhias e das associações, nem, sobretudo, o modo como estas motivações se

exprimem através de uma reflexão articulada. O frenesi com que hoje vemos os artistas no processo de preenchimento de candidaturas – muitos contratam inclusive “especialistas” para os auxiliarem nesta tarefa – representa mais uma forma de coacção para produzir, visível em modo de trabalho hiperactivo.

Assim, além do carácter nocivo no âmbito laboral, a hiperactividade, destruidora do descanso, é também prejudicial para a própria vida. Segundo Han, o trabalho hiperactivo altera e destrói a estrutura temporal, assente na distinção entre o tempo do trabalho e o tempo da vida:

A coacção para trabalhar destrói a durabilidade da vida. O tempo de trabalho é um tempo que passa e que transcorre. Se o tempo da vida coincide completamente com o tempo do trabalho, como acontece hoje, então a própria vida torna-se radicalmente fugaz. (Han, 2020: 45)

O autor distingue aqui duas temporalidades do tempo de não-trabalho: o repouso e o descanso. O repouso caracteriza-se essencialmente pela sua pertença ao âmbito do sagrado: “o repouso não serve apenas para descansar do trabalho. Tão-pouco consiste num recuperar de forças para voltar a trabalhar. Antes transcende o trabalho” (Han, 2020: 43). O descanso, pelo contrário, consiste numa temporalidade intimamente ligada ao imperativo da coacção para produzir: “A totalização da produção conduz à profanação total da vida. A produção apodera-se inclusive do repouso, degradando-o em tempo livre, em pausa para descanso” (Han, 2020: 46). Sistemáticamente tomamos conhecimento, sobretudo nos artistas mais jovens, de sintomas de ansiedade e depressão quando estes são confrontados com a ausência de trabalho e têm de lidar com o angustiante “não fazer nada”

(Han, 2020: 47). O tempo da vida, enquanto tempo de festa e tempo de repouso, desaparece. Han caracteriza o tempo da festa como tempo de jogo pautado por um carácter excessivo e intenso:

Na festa, enquanto jogo, a vida representa-se a si própria. A sua particularidade é ter um carácter excessivo. É a expressão de uma vida transbordante que não aspira a nenhum objectivo (...) Na festa a vida refere-se a si mesma, em vez de se subordinar a uma finalidade externa. Por essa razão, o tempo que, como hoje, está completamente dominado pela coacção para produzir é um tempo sem festa. A vida empobrece-se, petrificada, numa mera sobrevivência. (Han, 2020: 44)

Hoje ninguém tem tempo nem para a festa, nem para o repouso. O tempo do trabalho consome e apodera-se de todos os âmbitos da vida. O próprio trabalho erige-se em imperativo frenético, o que representa uma radical subversão da própria ideia de vida, como observa o autor: “Hoje é o trabalho que assume uma forma frenética sem que se sinta a necessidade de festa e congregação” (Han, 2020: 47).

A noção de hiperactividade degenera também a própria ideia de trabalho. Transforma-o em *performance*. Segundo Han,

O trabalho tem um princípio e um fim. Assim, o período de trabalho é seguido por um período de descanso. A *performance*, pelo contrário, não tem princípio nem fim. Não há um período da *performance*. A *performance* como imperativo neoliberal perpetua o trabalho. (Han, 2020: 47)

Por exemplo, no regime do trabalho, em oposição ao *regime da performance*, o fim de uma carreira de apresentação de espectáculos devia

representar um momento de festa, seguido de um momento de repouso, que criaria a urgência de se recomeçar. Neste momento, todos os sujeitos que compõem um espectáculo são coagidos a encontrar outro trabalho ainda o anterior não terminou. A fase de apresentação ao público configurou-se no momento propício de desconcentração e dispersão, em que todas as pessoas que participam da sua criação iniciam a procura de outro trabalho, destruindo assim a estrutura cíclica e sensata de início e fim. Para os criadores emergentes sem apoios sustentados, esta suposta “ciclicidade” constitui toda uma outra *performance*: não tem fim. Mal termina o prazo de submissão de candidaturas de um apoio, logo outro se abre à sua frente. Ora, a abertura e fecho dos programas de apoio às artes não faz parar o tempo das criações, que não raro, se realizam em simultaneidade com os pedidos de apoio a futuros projectos. Segundo este ponto de vista, a dita “criação independente”, conquistada no pós 25 de Abril de 1974, não difere assim tanto dos projectos comerciais que trabalham previamente de forma não-remunerada com vista a lucro de bilheteira futuro. Na suposta “criação independente” – independente apenas das receitas de bilheteira – também existe um trabalho não-remunerado que o antecede (o preenchimento de candidaturas), com vista à obtenção de apoio para a execução do projecto. E assim, o trabalho vai consumindo todo o tempo, candidatura após candidatura, projecto após projecto, a um ritmo cada vez mais acelerado. A coacção para produzir converte o tempo de trabalho em *performance*, em perpetuidade laboral. A acumulação dos mais diversos trabalhos (sendo o preenchimento de candidaturas um trabalho não remunerado) num mesmo espaço-tempo gera uma sobrecarga laboral imensa que se traduz, segundo o autor de *Do Desaparecimento dos Rituais*, numa desaprendizagem “da capacidade de encerrar”: “O imperativo neoliberal de optimização e *performance* não permite concluir nada” (Han, 2020: 33). Relativamente a esta última afirmação em particular,

diria que, apesar de tudo, os trabalhos vão-se concluindo *malgré le sujet*. É sobretudo no modo de perceber o trabalho como um contínuo, como permanência, que se revela o aspecto problemático. Se, por um lado, o trabalho, como forma de cerramento, permanece; por outro, a capacidade de o sujeito o perceber nesta ciclicidade de início e fim é desestabilizada. Quando uma pessoa está sujeita a constantes estímulos exteriores, demasiado importantes para a prossecução da sua carreira profissional, a qualidade do trabalho artístico fica gravemente comprometida. Não é possível, para a maioria dos artistas, conciliar a elevada carga de trabalho produtivo a que estão coagidos com um processo sustentado de aprendizagem, aprofundamento e questionamento do que são efectivamente as suas motivações enquanto criadores.

Byung-Chul Han, na nota prévia de *Do Desaparecimento dos Rituais*, começa por ressaltar que “os rituais não referem um lugar saudoso”, evidenciando a ausência de nostalgia patente na genealogia que a obra se propõe traçar: “Esboçar-se-á sem nostalgia uma genealogia do seu desaparecimento.” Entenda-se, do desaparecimento dos rituais. Do mesmo modo, não se pretende aqui fazer uma apologia romantizada de um passado artístico longínquo. A aprovação, em Novembro de 2021, do novo estatuto dos trabalhadores da área da cultura acrescenta, enquanto ideia, condições um pouco mais dignas aos seus trabalhadores, apesar de, na prática, até ao momento, pouco alterar o estado generalizado de precariedade – com excepção da celebração de alguns contratos de trabalho a termo certo e/ou de curta duração, a implementação do novo mecanismo de retenção na fonte da Segurança Social (que passou a estar a cargo das entidades contratantes) e a criação do subsídio por suspensão de actividade cultural. Seria talvez necessária uma revisão profunda das tabelas salariais, ou a sua criação nas áreas em que ainda não existem, e dotar as

estruturas e as companhias de um financiamento adequado aos projectos que desenvolvem. Mas todas estas medidas serão sempre insuficientes se o pensamento por detrás de uma criação artística por parte de criadores, intérpretes e instituições responsáveis pelo financiamento dos projectos não sofrer alterações profundas. A existência de uma “cultura do sacrifício”, onde tudo é possível e tudo se alcança pelo “amor à arte”, está muito enraizada em determinados sectores artísticos, onde a luta sindicalista tem menor expressão. Nesta “cultura do sacrifício”, o que se faz passar por amor ao trabalho é, na realidade, uma *coacção para produzir e para comunicar* exacerbada. Assimilar a arte a um processo de produção mercantil e capitalista, cujo principal objectivo é produzir mais com o intuito de aumentar a oferta cultural, torna-se prejudicial tanto para os seus profissionais como para os espectadores que a ela assistem. Transforma a arte num produto de mercado que se interessa pouco em procurar formas artísticas que provoquem e criem dissidências nos seus espectadores. Interessa-se mais por criar conteúdos que deixem o público unanimemente satisfeito, abrindo caminho para a produção massificada de mercadorias, que só com boa vontade ainda se apelida de arte. O exemplo do teatro comercial ilustra bem esta relação dicotómica entre produto e arte. O que torna o teatro comercial um produto consiste sobretudo no princípio pelo qual se rege – a obtenção de lucro. Ou seja, os seus modelos de produção estão alinhados com os objectivos de produzir lucro, favorecendo a criação de espectáculos de fácil “digestão” que raramente colocam questões difíceis ou criam opiniões divergentes entre os seus espectadores. Tanto assim é que mal este deixa de obter rendimentos satisfatórios sai imediatamente de cartaz. A sua inabalável eficácia gera uma tipologia de prazer imediata, totalmente diferente do prazer estético. Não se pretende, porém, criticar o teatro comercial, que possui a sua lógica própria e não procura dissimular os seus objectivos legítimos. O exemplo serve antes

para demonstrar que as artes ditas “independentes” deveriam estar nos antípodas da lógica mercantil deste tipo de teatro. Com o actual sistema de financiamento às artes e as diversas coacções a que estão sujeitos os seus profissionais, o arco que separa o produto (teatro comercial) da arte torna-se cada vez mais curto e as suas aproximações e afinidades cada vez mais evidentes, com a agravante de este último nem sequer produzir lucro. É antes a sua qualidade que se altera de forma profunda. Se o trabalho artístico aspira a diferenciar-se deste tipo de produção mercantil, deve começar por reflectir se os meios que utiliza e as diversas coacções a que está sujeito não estão em progressiva assimilação com os modelos de produção e os objectivos adoptados pelo modelo de teatro comercial. O acto de criação deveria conseguir posicionar-se contra uma gestão neoliberal que tudo torna transaccionável e coage os seus indivíduos à perpetuidade laboral, através da optimização das suas energias vitais. Ao tornar-se no seu espelho mais fiel, dá corpo a um desencantamento progressivo que se faz sentir nos seus profissionais cada vez mais cansados e exaustos. ❄

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FOUCAULT, Michel (1994), *História da Sexualidade I A Vontade de Saber*, trad. Pedro Tamen, Lisboa, Relógio d'Água Editores.

HAN, Byung-Chul (2020), *Do Desaparecimento dos Rituais*, trad. Carlos Leite, Lisboa, Relógio d'Água Editores.

