

# O efeito Pingo Doce: performance e in-betweenness

*David Antunes*

Presidente da Escola Superior de Teatro e Cinema,  
Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal

DOI: <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.38/pp.129-143>

## Resumo

Neste artigo, experimenta-se a possibilidade de leitura de um evento do quotidiano, uma afluência massiva ao supermercado, em virtude de uma promoção especial, ser entendido como evento performativo de significado relevante e, por consequência, discutem-se os limites da arte, em geral, e da performance e do teatro, em particular. No exercício desta leitura, consideram-se fatores habituais na caracterização do evento que se descreve e discute, a saber: os agentes e/ou atores, a ação, o contexto, os espetadores, a participação, as emoções, a crítica, as implicações políticas e éticas, etc..

**Palavras-chave:** in-between; performance; espetador; tragédia; ação.

## Abstract

In this article, the possibility of reading an everyday event, a massive turnout to the supermarket, due to a special promotion, is analyzed and discussed. The author uses the performative dimension and significance of the event, exploring, consequently, the limits of art, in general, and performance and theater, in particular. In the exercise of this reading, common factors are considered in the characterization of the event that is described and discussed, namely: the agents and / or actors, the action, the context, the spectators, the participation, the emotions, the criticism, the implications policies and ethics, etc.

**Keywords:** in-between; performance; spectator; tragedy; action.

Hoje tudo o que nos resta é simular a orgia, simular a libertação. (Baudrillard, 1993: p. 3)

Seria exagerado considerar isto a origem do pós-modernismo: um show televisivo do meio dos anos 60 [Supermarket Sweep, da ABC] que gerou um evento-espectáculo simulacro [a simulacral spectacle-event]? Esta questão, entendida literalmente, é equivalente a interrogarmo-nos se toda uma teoria e prática de produção cultural do final do século XX emergiram de instituições de venda de comida a retalho. E no entanto, isto está longe de ser absurdo, dada a influência do supermercado no cânon da teoria pós moderna. (Alworth, 2010,: p. 311)

No dia 1 de Maio de 2012, muitos portugueses participaram e quase todos assistiram ao maior acontecimento performativo do século XXI, em Portugal. Refiro-me, mas não teria de o fazer dada a amplitude do evento, às ações que decorreram da operação comercial e publicitária da cadeia de supermercados Pingo Doce, ao conceder um desconto de 50% em compras de valor igual ou superior a €100. Os portugueses, por razões diversas, óbvias e inteiramente justificáveis, acorreram em massa aos supermercados, adquiriram o que pretenderam, esgotaram, na maior parte dos casos, o stock dos produtos,

esperaram horas em filas intermináveis e pagaram metade do valor das compras que fizeram. Uns poucos repetiram, tanto quanto o tempo disponível lhes permitiu, a experiência. Presumo que para todos os que, nesse dia, participaram no evento, o Pingo Doce foi (e por razões que explicarei mais à frente continuaria a ser) muito mais do que um supermercado, com um nome familiar, como um tratamento carinhoso entre cônjuges com mais de vinte e cinco anos de casados, mas a terra onde corre o leite e o mel ou o merecido Olimpo. De facto, não foram poucas as tarefas hercúleas, ou sacrifícios, que os clientes tiveram de superar, para não falar das exigidas aos dedicados colaboradores e empregados do Pingo Doce, a saber: disputar produtos, em risco iminente de ruptura de stock e de nervos, decidir ficar ou não com o último produto da prateleira, lidar com o calor, a ansiedade, a competição, a irritação, a excitação sexual, o cheiro a suor e a detergente misturados com o cheiro a bacalhau, chegar finalmente à caixa registadora com o maior número de carrinhos de compras possível, receber o louro dos 50% de desconto (esta só foi uma tarefa hercúlea para quem esteve na caixa ou para quem fez uma segunda hipoteca ao banco para poder participar no evento), arrumar tudo o que se adquirira e consumir tudo dentro dos prazos aconselhados, para não se ficar com a impressão de desperdício do que é dado, que é, paradoxalmente, mais penosa do que o desperdício do que é adquirido<sup>1</sup>. Tudo isto, salvo alguns incidentes menores, necessários para iluminar e sustentar a robustez dramática da *acção dramática*, decorreu num ambiente de um mínimo de civismo, uma vez que não houve registo de acidentes ou crimes relevantes, a casa não veio abaixo, por assim dizer, deitando, conseqüentemente, tudo a perder. O Pingo Doce fez-nos sentir deuses ou pelo menos atletas de alta competição ou pelo menos pessoas comuns que, por um dia, reencontraram a sua extraordinária facilidade para juntar 2+2, numa altura em que tudo levava e leva a crer que 2+2 é igual a -2 ou mesmo -3 (é irónico que isso tenha sido conseguido através de uma operação em que 2+2 foi igual a 6) ou pelo menos pobres cuja situação pode, apesar de tudo, não ser tão desesperada e mudar literalmente da noite para o dia. Mas a alguns, sobretudo aos que não foram ao supermercado nesse dia, o Pingo Doce fez-nos sentir cidadãos responsáveis, que, mesmo de barriga vazia, não pactuam com o capitalismo desenfreado no Dia do Trabalhador, filósofos acutilantes, especialmente no âmbito político e ético,

---

1. Isto é assim porque o beneficiário do produto 'oferecido' sente que o pagamento simbólico é pelo menos o respeito pela matéria (ou seja, pelo seu consumo). Se o bem, pelo contrário, é pago, é um bem, i. e., posso fazer com ele o que quiser. Contudo, alguns consumidores poderão ter sentido o prazer raro de um epicurismo cínico, i. e., o prazer do desperdício de bens, sem o lamento e a culpa psicológicos de uma qualquer incúria causadora ou resultante desse facto (por exemplo, dinheiro mal gasto, excesso de consumismo, esquecimento, má gestão de recursos, etc.).

espectadores desinteressados, ou seja, críticos, espectadores interessados, ou seja, ideológicos, personagens de uma peça de Tchekhov, que, perante a iminência da catástrofe, i. e., a despensa e os bolsos vazios, preservam a magnanimidade do trato e a indiferença por tudo o que possa ultrapassar o ruído da brisa, numa tarde de Verão, e, pelo menos no meu caso, críticos de arte. É claro que, para a maior parte dos que aqui foram referidos, exceptuando-se eu e provavelmente um número muito reduzido de pessoas, a experiência resumiu-se, e ainda bem, aos seguintes aspectos: um gesto publicitário genial, independentemente dos resultados financeiros, um bom negócio, um dia de trabalho talvez não previsto, um acto económico ilegítimo e eticamente discutível, uma acção provavelmente ilegal. Infelizmente, eu não fui ao Pingo Doce, por questões de natureza ética (não, no entanto as mais expectáveis). Uma pessoa convidou-me para fazermos compras a meias e dividirmos despesas e respectivos descontos, ao que, ainda meio a dormir, respondi “Talvez!”. Passados alguns minutos, porém, recebi a mesma proposta de outra pessoa. Por várias razões fáceis de conjecturar, achei que não podia dizer “Sim” às duas, mas não achei que podia dizer “Sim” a uma e “Não” a outra. Evitei, por conseguinte, ir com qualquer uma delas, por razões menos fáceis de supor, até mesmo para mim. Em momentos de alguma perversidade solipsista, arrependo-me desta minha decisão, que teria viabilizado a ilusão de duplicar a poupança, quaduplicando o “rendimento” (estarão estas contas bem feitas e tem isso alguma relevância?), criando-me o bónus adicional de um dilema ético.

Independentemente do significado específico desta experiência para os seus actores e para aqueles que a conceberam, não será arriscado afirmar que o acontecimento excedeu todas as expectativas, ganhando uma autonomia que transformou um acontecimento num agente e extorquiou parcialmente aos agentes, propriamente ditos, o agenciamento, e aos criadores da promoção o domínio exacto do que haviam concebido, não duvidando eu que alguns tenham passado por alguns calafrios na expectativa do resultado final. Com isto não quero de maneira nenhuma sugerir que os consumidores se dirigiram para o Pingo Doce, movidos pelo destino ou por uma inusitada matinal idiotia dominical, e que as suas acções – a aquisição de produtos, etc. – não foram intencionais ou voluntárias. Estou sim a dizer que essa volição e intencionalidade foram, a partir de um dado momento, criadas pelo próprio fenómeno e não especificamente responsáveis por ele. Era como se um pingo doce se tivesse transformado em corrente de mel e outra acção não restasse que consumi-la para dela heroicamente sair. Este fenómeno, que não alinhava no rol de uma habitual crítica de esquerda ao capitalismo neo-liberal, decorre não propriamente da adesão massiva à proposta, da mediatização em

directo e diferido que a mesma obteve e do debate público que suscitou, mas sobretudo da unidade de tempo, espaço e acção que a enquadrou: um dia, 1 de Maio de 2012, Domingo, um lugar, o Pingo Doce, uma acção simples, comprar produtos com um desconto de 50%, num gasto igual ou superior a € 100, uma hipótese, realizar essa acção nesse dia.

A unidade de tempo, espaço e acção, um dos aspectos fundamentais da tragédia clássica, tal como Aristóteles a entendeu, não constitui, a meu ver, uma necessidade dramaturgica reclamada pela exigência de uma coerência estrutural, dramática ou sequer de conteúdo, aspecto sistematicamente assinalado por leituras da *Poética*. É fundamental sim como factor de compressão da existência humana, a um dia, a um lugar e a uma acção e do seu entendimento como tal, independentemente da duração real dessa existência. Se quisermos, esta unidade é uma dose massiva de adrenalina psicológica e física em que as circunstâncias que cingem o sujeito concorrem para que este veja a sua existência resolver-se ali, naquele momento e no que está a ser realizado. “Este dia te fará nascer e morrer” – diz Tirésias a Édipo, condensando superlativamente o que tento desajeitadamente dizer. Não será difícil perceber que, consideradas estas circunstâncias e as suas consequências, aquilo que está em causa não é tanto o reverso da fortuna de que o sujeito é ou não vítima – aspecto algo irrelevante, mas que acaba por determinar o entendimento que hoje temos das palavras “tragédia” e “trágico” – mas a criação de condições que afectam decisivamente a sua coerência e coesão identitárias. Isto é, que nos fazem colocar a questão: “mas afinal este que aqui está a fazer isto, neste lugar, sou eu?”

Não deixando de ser pessoa, ou a mesma pessoa, por ter ido ao Pingo Doce, num passe de hipnose e ilusão (que dúvidas havia acerca da relação custo benefício?, publicidade enganosa?, etc.), quem foi ao Pingo Doce deixou, de algum modo, de ser agente para ser agido pelo fenómeno colectivo em que participou e adquiriu, sem que disso se apercebesse imediatamente, o estatuto de um actor invisível<sup>2</sup>. Mas na realidade que legitimidade há para dizer isto? Não há nada de especialmente estranho em comprar quatro ou cinco ou dez vezes mais do que habitualmente se adquire, se isso for possível, vantajoso e corresponder à nossa vontade, i. e., e de um ponto de vista socrático, se a acção não resultar da

---

2. Seria interessante, a partir das diversas reportagens televisivas ao longo do dia e de outros registos audiovisuais: câmaras de supermercado e gravações de telemóvel, por exemplo, fazer um estudo, no âmbito da psicologia da apresentação do eu, que se centrasse na análise da relação entre uma relativa inconsciência de se encontrar no começo de uma performance, a consciência de se estar a ser visto e comentado, a consciência de alguns comentários, e a aquisição ou não de uma consciência performativa (i. e., de uma entrega ao papel ou a sua recusa). Esta experiência, aliás, poderia ser estendida às reacções psicológicas e filosóficas dos diferentes agentes (actores, actores-espectadores e espectadores) ao fenómeno.

ignorância e ou do constrangimento<sup>3</sup>, dispensando-se nesse pressuposto, aliás, o recurso ao argumento da necessidade, do consumo e destino daqueles bens, debate que, geralmente, nos conduz a um discurso moralista de esquerda, muitas vezes e surpreendentemente, proferido por pessoas de direita. Não, de facto, não há, mas o que tornou o acontecimento do Pingo Doce num acontecimento performativo, sem que por isso ele tenha deixado também de ser um acontecimento publicitário e comercial, não foi o frenesim entusiástico das compras, mas a equação entre os ingredientes internos da estratégia publicitária, que já aqui entendi como condições dramáticas essenciais da acção trágica, a sua mediatização, presumo que largamente inesperada, e o debate público que suscitou. Os dois últimos aspectos remetem, por assim dizer, para o aparecimento do espectador em cena, também ele inesperado e criado no momento, mas, invariavelmente e já, porque na realidade sempre o foi, emancipado ou pretendendo sê-lo. Este espectador emancipado traduziu o fenómeno, distanciando e distanciando-se dele, mesmo quando nele participou activamente. O espectador emancipado (o que foi e o que não foi ao Pingo Doce) foi maioritariamente crítico da hipnose colectiva por esta não ter atingido ainda o seu estado de emancipação: as pessoas participaram num delírio colectivo que as privou de uma consciência crítica e cívica, manobradas pela máquina capitalista; displicentemente esteta: o evento serviu como uma homenagem ao supérfluo, como oportunidade para exhibir uma indiferença ativa, face à corriqueira necessidade quotidiana, e como motivo para uma crítica a uma mistura não higiénica das classes, independentemente, é claro, da sua incomensurabilidade psicológica e intelectual; filosoficamente cínico: o fenómeno foi o que foi, ponto. Não é difícil perceber que o último estado de emancipação é o mais difícil de atingir, não essencialmente por se exprimir através de um argumento tautológico que não diz muito, enfatizando, porém, a dificuldade de encarar o óbvio, mas porque deflaciona os acontecimentos e os factos, retirando-lhes o significado ou um possível significado. Num certo sentido, torna a própria posição do espectador, como agente hermenêutico e comunitário, insustentável e confere aos fenómenos uma espécie de indiferença factual de *facto*, ou seja, uma coisa nem é boa nem é má, não significa nada para lá do que é, é. Não há qualquer ilusão criada ou a criar, e por conseguinte não há qualquer jogo ou transacção simbólica, a jogar, a manter, a explicar ou a desconstruir. O imperativo é ver, mas isso, pisme-se, só é dado a alguns.

---

3. É claro que o constrangimento pode assumir muitas formas e existe uma diferença assinalável entre eu saltar da minha varanda, porque alguém me ameaça com uma arma, e eu saltar da minha varanda por causa de um vento ciclónico súbito ou, situação ainda mais radical, mas curiosamente doce, porque quero aterrar num cheesecake gigante.

Aparentemente, a melhor maneira de suscitar este tipo de reacção é apontar para uma espécie de singularidade e unicidade materiais dos sujeitos, dos objectos e das experiências, e portanto para a sua não consequência, ou para a sua resiliência a serem explicados, e portanto para a sua transcendência. Pressupondo diferentes perspectivas sobre o que é a obra de arte, por exemplo, assiste-se periodicamente a teorias e objectos que promovem, entre outras, uma ou outra posição. Mas o resultado expectável desta experiência não é, como já disse, fácil de atingir, dada a má convivência entre os seres humanos e o mutismo real e a materialidade do mundo material. Quando a esse mundo material acrescentamos uma interacção não diferida e não mediada de seres humanos, que se dão a ver mutuamente, como no caso de uma performance ou um evento teatral, então a missão é impossível. Por outro lado, aderir a essa experiência de emancipação, através de objectos que assinalam essa intenção, i. e., apontam para a sua singularidade ‘muda’, é proceder a uma encenação dos mesmos o que inevitavelmente os coloca numa situação de performatividade ou teatralidade imanente, abrindo-lhes o caminho de promotores de experiências e histórias.

Para o esteta displicente, uma espécie natural e obrigatoriamente em vias de extinção, o fenómeno pingo doce é mais um exemplo da derivação lamentável da tragédia em farsa, por força da repetição e da mistura dos estilos e protagonistas, e uma oportunidade de, salvaguardada a distância intelectual e a não contaminação emocional, ter o salão privilegiado para participar numa experiência sociológica que atesta a assimetria entre o rigor da necessidade e o entusiasmo da acção oportunista, por um lado, e a independência ética e estética, por outro. O esteta displicente oscilou entre o que foi “só para ver”, o que foi mas diz: “Eu fui, mas só comprei garrafas de vinho Esporão Reserva e Ferrero Rocher” e o que foi ou não foi, mas passou o dia no *facebook* a actualizar os produtos, em ruptura de *stock*. A única dificuldade real para o esteta displicente (que é aquela que me leva a pensar que eu não pertença a esta categoria) é que, percebendo embora a dimensão performativa do evento, não consegue ainda abdicar da categoria do belo e, por isso, lamenta essa ausência, transferindo esse evento para a insularidade exótica de uma curiosidade transestética, pertencente ao folclore pós-moderno. Evidentemente, tem alguma dificuldade em aceitar a posição segundo a qual isso não é uma curiosidade, mas sim o caso:

De igual modo, a arte falhou na realização da utopia estética dos tempos modernos, transcender-se e tornar-se uma forma ideal de vida. (Num passado distante, é claro, a arte não tinha a necessidade de auto-transcendência, nem a necessidade de se tornar uma totalidade, uma vez que essa totalidade já existia – na forma de religião.) Em vez de ser subsumida por uma idealidade transcendente, a arte dissolveu-se no seio de uma estetização geral da vida quotidiana, cedendo o caminho à pura circulação

das imagens, uma transestética da banalidade. De facto, a arte enveredou por este caminho ainda antes do capital... (Baudrillard, 1993, p. 12-13).

Finalmente, temos o espectador emancipado mais comum e alegadamente descendente da tradição brechtiana, i. e., participante e comentador activo do evento (quer nele tenha realmente participado quer só a ele tenha assistido). A este, seja ele uma pessoa ou uma entidade, os *media*, devemos uma parte considerável do alcance comunitário do evento e da sua magnitude emocional, no que proporcionou de debate político e ético, polarizando inequivocamente a atenção dos portugueses, motivando reacções, obnubilando outros eventos e protagonistas, supostamente mais dignos de consideração nesse dia, e conferindo um conceito dramaturgicamente nuclear que proporciona, quando conjugado com o que já referi relativamente à unidade de tempo, espaço e acção, a sustentação da afirmação que abre este texto e a definição daquilo que apelidei de *acção dramática*. O conceito é o de contaminação, tão oportuna, ameaçador e sedutoramente presente na feliz expressão “pingo doce”.

O desdobramento e desmembramento, na justaposição de diferentes reportagens sobre o evento, em diferentes canais a quase todas as horas, permitiu que o acontecimento adquirisse uma autonomia expressiva (*performatividade* ou teatralidade) própria e uma ubiquidade intermedial que, por assim dizer, incluiu todos os portugueses na experiência. Esta autonomia expressiva não aconteceu apenas nos *media* que, natural e obrigatoriamente, seleccionam, editam e interpretam materiais e conteúdos, excedendo a realidade, ela verifica-se no próprio acto que se modifica, transforma e evolui, uma vez que adquire uma consciência de si que lhe chega do exterior. Assim, ter ido às compras naquele dia correspondeu progressivamente ao sentimento de estar a participar numa experiência única e irrepetível no seu todo e nas suas diferentes partes, porque em permanente mutação. Aqui, a ruptura de *stocks*, à medida que o dia avança, constitui a razia material e semântica ao supermercado (como está implícito no nome do programa televisivo que cito numa das epígrafes a este texto) e a metáfora autêntica para a impossibilidade real de repetir a experiência, quanto mais não seja pela exaustão e esgotamento de parte da matéria prima. É a imagem exacta do sentido das palavras de Peggy Phelan ao referir que “o ser da performance é-o no seu desaparecimento” (1996, p. 146). Mas inversamente e porque, de repente, a questão já não se centra nas compras, a ruptura de *stocks* é irrelevante porque o fenómeno ultrapassou os seus limites físicos para contaminar outros lugares, a rua, os *media*, a *net* e os seus fóruns sociais, e os actores destes lugares. Esta contaminação acrescentou ao evento a dimensão comunitária de fórum ético e

político, mas, do ponto de vista da sua lógica de disseminação ou proliferação, ele não é diferente do anterior, i. e., da orgia familiar do consumo passou-se à orgia comunitária do comentário. Não me interessa paliar ou enfatizar a observação moral implícita na utilização do conceito de orgia, do qual pretendo apenas captar a dimensão de fenómeno aglutinador que se sobrepõe aos indivíduos e os congrega, *a posteriori*, em torno de um secretismo e cumplicidade necessários, relativamente a uma acção peculiar (transgressora, ritualista, marginal, arriscada, promissora, etc.). Julgo ser despidendo apresentar mais razões para o primeiro aspecto, ou seja, para a dimensão aglutinadora do evento e para o seu efeito de desdobramento mediático centrífugo que ampliou ainda mais essa dimensão. Mas não é imediatamente visível perceber de que modo o evento pingo doce evidenciou também a operatividade do segundo aspecto, congregando, numa atitude centrípeta, os indivíduos numa cumplicidade mais ou menos secreta, ou pelo menos íntima e privada, decorrente da participação colectiva numa acção peculiar. Porém, não julgo ser errado pensar que durante uns dias, alguns portugueses se dividiram entre três tipos de pessoas: os que tinham ido ao Pingo Doce, defendendo pública ou familiarmente a sua acção, em virtude dos benefícios obtidos, que eram óbvios, os que tinham ido, mas num dado momento, em virtude da dimensão pública do evento e das imagens de caos consumista, difundidas em formato de reportagem de *reality show*, sentiram um certo mal-estar por nele terem participado, e os que não tinham ido mas tinham participado directa ou indirectamente no comentário ao evento, sentindo-se civicamente orgulhosos ou, íntima e paradoxalmente, decepcionados por não terem aproveitado a oportunidade que suscitou, pelo contrário, tanto debate. Entre o argumento da necessidade e o sentimento da vergonha, alguns, pertencentes aos três grupos, terão sentido, porém, o desconforto maior decorrente da inflação desmesurada do significado de uma acção e dos seus efeitos. Uns sofreram a ressaca da hipérbole e outros entregaram-se ao domínio da parábola (o que é que isto diz ou faz de mim?). Afinal, os produtos, como as opiniões, vão sendo consumidos ou perdem o prazo de validade, e, no momento em que escrevo (quase um ano depois), não restarão mais do que uns vestígios ou fantasmas de empresa tão gloriosa (entre os quais este próprio texto). Aliás, esta é a razão pela qual esta não é uma verdadeira orgia, mas uma simulação de uma orgia. De um outro ponto de vista, como alguém disse, o futuro pertence aos fantasmas, i. e., a prateleiras vazias com muitas pessoas, ou a prateleiras repletas sem quaisquer criaturas.

No entanto e da perspectiva da psicologia social, talvez não seja disparatado especular se o evento pingo doce não terá contribuído mais, ou pelo menos tanto, para a tão benéfica paz social que alguns agentes políticos alardeavam como mais

valia dos cidadãos portugueses, face às medidas perante a crise, por oposição à Grécia ou à Espanha, do que a retórica da necessidade e da regulação dos excessos propalada por esses mesmos políticos. Neste sentido, o Pingo Doce cumpriu, inadvertidamente e com riscos consideráveis para as suas instalações e produtos, a função central do teatro clássico ao possibilitar o contexto circunscrito e inócuo, primeiro nas suas lojas, depois nos diferentes lugares de disseminação da informação, para a sublimação ou catarse de um desejo de revolta contra a austeridade e, pela mesma razão, mas paradoxalmente, para uma consciência resignada, mas real, da necessidade de mais austeridade. Quer dizer, o fenómeno pingo doce conteve, por mais algum tempo, os surpreendentes acontecimentos posteriores, aparentemente insuspeitos na sociedade portuguesa, tão exoticamente rotulados de manifestações inorgânicas, por obedecerem curiosamente ao exercício do livre arbítrio das pessoas, sem condicionantes de orientação ideológica. O problema, no entanto, é que, neste caso, a poupança, eticamente associada às ideias de respeitabilidade e correcção (Duarte, 2002, p. 374), surge inextrincavelmente equacionada não com uma restrição do consumo, mas com um incentivo muito persuasivo ao maior consumo possível, o que, apesar do caos das compras, situa as acções desse dia na categoria pacífica e politicamente correcta de acções orgânicas, independentemente da sua racionalidade e da sua liminaridade constitutiva.

Esta liminaridade, *liminality*, conceito de Victor Turner em *The Ritual Process* (1969), caracteriza uma posição *in between*, onde nada é apenas o que é, porque o espaço é de transição e o que o habitam são seres e objectos em trânsito e transitórios<sup>4</sup>. O corpo é objecto de uma espacialização que decorre da plenitude da sua estimulação sensorial e da fantasia, numa experiência total de *embodiment*. Situando-se numa posição intermédia, o espaço liminar proporciona, porém, uma experiência carregada de sentidos e consequências éticas, porque é um espaço internamente completo, paradoxal, ambíguo e ambivalente, de onde o sujeito sai outro. Talvez o que procuro dizer não encontre melhores palavras do que em Don DeLillo, *White Noise*, em que a personagem Murray se refere à experiência de estar no supermercado do seguinte modo:

Tibetans believe there is a transitional state between death and rebirth. Death is a waiting period, basically. Soon a fresh womb will receive the soul. In the meantime the soul restores to itself some of the divinity lost at birth.' [...] 'That's what I think of whenever I come in here [supermercado]. This place recharges us spiritually, it prepares us, it's a gateway or pathway. Look how bright. It's full of

---

4. "As entidades liminares não estão aqui ou ali; elas não são uma coisa nem outra e encontram-se no intervalo de posições certificadas e ordenadas pela lei, pelo costume, pela convenção e pelo ritual" (Turner, 1969, p. 95).

psychic data. [...] ‘Everything is concealed in symbolism, hidden by veils of mystery and layers of cultural material. But it is psychic data, absolutely. The large doors slide open, they close unbidden. Energy waves, incident radiation. All letters and numbers are here, all colors of the spectrum, all the voices and sounds, all the code words and ceremonial phrases. It is just a question of deciphering, rearranging, peeling off the layers of unspeakability. Not that we would want to, not that any useful purpose would be served. This is not Tibet. Even Tibet is not Tibet anymore. (1984: p. 38)

Falamos, pois, de um espaço de revelação - “it’s full of psychic data” – no qual se verifica uma vacuidade utilitária do revelado – “not that any useful purpose would be served”: um espaço religioso e teatral.

Até este momento, tenho usado, mais ou menos explicitamente, aspectos fundamentais da explicação da tragédia, por Aristóteles, da transformação operada no género por Eurípides, da compreensão do teatro por Artaud e Brecht, e, sobretudo, do vocabulário e argumentação dos *performance studies*<sup>5</sup> para caracterizar a *shopping performance*, do domingo 1 de Maio de 2012, nos supermercados da cadeia Pingo Doce. Assim, julgo agora ser aceitável que o que aconteceu, independentemente das intenções dos seus criadores, foi uma performance e, mais importante do que isto, de que a razão porque aconteceu de um dado modo deve ser procurada no modo particular de operar do teatro e da teatralidade, como elemento emergente das situações e espaços *in between*. Parece claro que o trunfo fundamental da promoção foi o despoletar de um sentimento de poupança associado a um desejo de ilusão, não através de um objecto ficcional, mas através de uma *imersão* em acções reais e irrepetíveis. A ilusão resultou de condições conjunturais relacionadas com a crise que, não obstante o benefício óbvio para os clientes, inflacionou o seu significado de modo exponencialmente. Contudo, esta ilusão não é necessariamente um fenómeno de irracionalidade não consciente ou indulgente, como Brecht procurou denunciar, correspondendo antes a um processo de auto-ilusão e de *wishful-thinking* que só são irracionais enquanto voluntários e conscientes de si. A necessidade justificou o sacrifício do consumo, e os excessos correspondem ao conceito de *treat* de Daniel Miller (1998), são uma guloseima que é justificada e compensada por tudo o que se fez por amor, nomeadamente ir às compras<sup>6</sup>, mas que naquele dia atingiram os limites da *extravaganza*.

---

5. As referências, embora indirectas, são, sobretudo, Richard Schechner, na consideração de que uma performance é um comportamento que é *twice behaved*, e Peggy Phelan que, contrariamente, enfatiza o carácter irrepetível da performance (1996, p. 146-147).

6. Daniel Miller tem conduzido diversos estudos no domínio da etnografia e antropologia do consumo. Uma das suas ideias mais difundidas é a de que ir ao supermercado, sobretudo no contexto das compras para as necessidades de uma família, corresponde a um acto de sacrifício traduzido num acto de devoção, normalmente do membro familiar que detém maioritariamente essa responsabilidade, para com os outros membros do núcleo familiar. Nesse sentido, ir às compras é um acto de amor, é fazer amor no supermercado. A este propósito, ver, por exemplo, *A Theory of Shopping*, pp. 15-23.

Por outro lado, como terá ficado claro mais acima, não considero que a acção desta performance tenha sido apenas o acto de comprar e aquilo que designei por simulação de uma orgia, para a qual terão contribuído outros incidentes menores – gritos, disputas, linguagem inapropriada, consumo de bebida e comida *in loco*, desrespeito por determinadas regras, sexo em público (será possível acreditar que não aconteceu?), etc. – mas fundamentalmente a equação entre estes dois factores e a divulgação mediática e debate que suscitaram. Estes aspectos não são irrelevantes, no sentido em que justamente criaram o *frame* estético, ético e sociológico da performance, aspecto considerado decisivo por exemplo por Richard Schechner: “A noção fundamental é a de que qualquer acção que é enquadrada, apresentada, sublinhada, ou exibida é uma performance” (2002, p. 2). Em todo o caso, não é ainda em virtude da definição abrangente de Schechner que este aspecto me interessa realmente. De facto, o que a mediatização do evento-espectáculo permitiu foi um modo de percepção do próprio evento que expandiu a experiência de imersão dos que nele estiveram envolvidos, sobretudo dos que, tendo ido ao supermercado, se comentaram e reviram em *posts* de *facebook*, reportagens, debates e *sketches* cómicos. O modo de expansão da *performance* não só se enquadrou no paradigma do que se designa por intermedialidade, no sentido em que para ele concorreram diversos *media*, mas promoveu também um modo de recepção que é ele próprio intermedial e no qual o corpo, em primeiro lugar, é um *medium* entre *media* e joga a consciência de si entre o que experimentou e o que vê e ouve de si, movendo-se e ajustando-se *in between*.

Importa finalmente perceber mais concretamente as razões pelas quais decidi compreender o episódio que descrevi como uma performance e os motivos por que considero que o vocabulário recente do teatro e da arte podem acomodá-lo nos seus termos. Afinal, como disse Arthur C. Danto, cinquenta anos antes não teria sido possível discutir as *Caixas Brillo*, de Andy Warhol, como objectos de arte e o que motivou essa possibilidade foi, *malgré* Warhol, uma certa teoria da arte (2007, p. 94-95).

Em primeiro lugar, a arte e o quotidiano constituem, no tempo presente, os lugares de uma secularização da transcendência. Neste sentido, ir às compras ao supermercado, em família, num domingo, ou ao futebol, ou ao museu, são os equivalentes próximos de assistir à Eucaristia ou participar num ritual religioso. São actos comunitários em que podem ser vividos momentos insuspeitos de revelação.

Em segundo lugar, e considerando o fenómeno específico do pingo doce, o acontecimento, tal como o descrevi, apresenta-se como exemplo possível da configuração transdisciplinar e fluida dos objectos da nossa contemporaneidade

artística e como paradigma da experiência (recepção, consumo) que eles promovem. Esta experiência e as suas modalidades é, por vezes, aliás, o próprio objecto e o caso da performance é, a este respeito, emblemático. Esta narrativa é simultaneamente, e por razões que será aqui despicando desenvolver, eufórica e melancólica. *Grosso modo*, é eufórica na medida em que conduz a uma produção de discurso sobre a arte sem precedentes e a um modelo de produção artística que se afirma na reprodutibilidade, na citação e, sobretudo, na participação integrada de diferentes procedimentos, meios e objectos e na coincidência entre criação e recepção e arte e vida. É melancólica no sentido em que, com todas as consequências daí provenientes, lamenta a desagregação da autonomia do objecto de arte que, pelo contrário, passa a existir numa permanente situação teatral.

Provavelmente, ninguém diagnosticou e descreveu melhor esta situação do que Michael Fried no famoso ensaio *Art and objecthood*, originalmente publicado na *Artforum* em 1967. Este ensaio viria a ter consequências decisivas na compreensão não apenas dos artistas que Fried procurava então entender, Donald Judd, Carl Andre, David Smith, Anthony Caro, Frank Stella, entre outros, então rotulados de Minimalistas ou ABC Artists, mas também no entendimento do próprio modo de funcionamento do teatro e da performance, que operam através do que se designa por “teatralidade”. A tese fundamental é a de que a arte pós-moderna é irremediavelmente teatral<sup>7</sup>, porque nela reside uma teatralidade imanente. Este aspecto, que Fried antecipa e observa nos artistas já referidos, é também o que ele lamenta, uma vez que isso contribuiria, em última análise, para a desagregação das artes. Descrevendo a posição na qual surge o teatro, “O que resta entre as artes é teatro” (1998, p. 164), o autor declara o perigo desta posição, “O sucesso, e mesmo a sobrevivência, das artes tem dependido cada vez mais da sua habilidade para derrotar o teatro” (1998, p. 163), e descreve uma espécie de natureza parasítica e infecciosa do teatro: “A arte degenera assim que se aproxima da condição do teatro” (1998, p. 164)<sup>8</sup>. Michael Fried deplora assim a passagem de um «estado estético» e autónomo da arte e dos objectos de arte, de inspiração kantiana, que ainda vê no modernismo, para uma situação que passa a pertencer ao *espectador* e em que noções como presença, interacção com o objecto, situação espacial, experiência, encenação, performatividade, passam a ser essenciais para a experiência da arte e dos seus objectos, obrigando a novas categorizações e definições (instalação, *performance*, *site-specific*, *mixed media*,

---

7. Veja-se, por exemplo, o texto «Uma arte irremediavelmente teatral», em Um Teatro sem Teatro, catálogo da exposição homónima, presente no CCB, em 2007.

8. “What lies between the arts is theatre”; “The success, even the survival, of the arts has come increasingly to depend on their ability to defeat theatre”; “Art degenerates as it approaches the condition of theatre”.

*intermedia*). Ora estas noções pertencem ao vocabulário clássico e contemporâneo do teatro e julgo ser essa a razão que conduz Fried aos postulados que acima transcrevi. Mas o que Fried não parece estar a fazer é um lamento crítico contra aquilo que julga aparentemente catastrófico nalguns artistas. Pelo contrário, aquilo que está inevitavelmente a fazer é a descrever uma condição da arte depois dos modernistas, em geral, e dos artistas que discute, em particular. Assim este modo de existência *in between*, que caracteriza o teatro e afecta as artes, não é evitável e passa também a ser a condição de existência e “degeneração” de ambos. Ao mesmo tempo, trata-se de uma condição para a existência do objecto, do próprio objecto, e da sua exaustão expressiva e ontológica. Provavelmente devedor ainda do seu ímpeto dionísio, ou como figura emblemática da própria desconstrução, o teatro aparece, por conseguinte, como uma força disruptiva do próprio contexto que o constitui, assinalando paradoxalmente dois aspectos que me parecem essenciais para o entendimento da arte e do teatro, sobretudo depois do final do século XIX: a ausência de características intrínsecas, que definam inequivocamente o objecto e a sua pertença à arte e a autonomia “solipsista” do objecto.

A inquirição sobre o que constitui as características, as funções ou os objectivos essenciais de um determinado objecto não constitui uma utopia ingénua, para apaziguar as ansiedades da produção, da identidade e da pedagogia. No entanto, tentativas inúmeras de conferir ao exercício uma aplicabilidade no domínio da arte revelaram, de um modo ou de outro, a circularidade dos argumentos; o recurso a parcerias, em que o elemento eleito é supostamente mais estável e útil; a incomensurabilidade dos critérios e a impossibilidade taxinómica, entre objectos diferentes de uma mesma classe, no mesmo contexto espaço-temporal ou num contexto diferente; e a satisfação, mais ou menos feliz, de quem deixa a questão em aberto cada vez que pretende resolvê-la desse ponto de vista. A razão por que isto é assim não se prende propriamente com a ideia de que os artistas fazem coisas sobre as quais não sabem falar ou sobre as quais falam apelando a argumentos que não são admissíveis pela racionalidade lógica e argumentativa, como, desde logo, o *Íon* de Platão introduz, mas de uma abordagem essencialista, que aqui interrogo. Pelo contrário, aquilo que julgo pertinente é uma plasticidade descritiva (ou teórica) de fenómenos que são sempre fundamentalmente distintos e precisam ser acomodados por um conhecimento analítico, porque reclamam uma existência determinada, i. e., querem ser vistos de certo modo. A disparidade heteróclita dos objectos e acções actuais exige essa atitude teórica mais do que nunca e coloca-nos, evidentemente, face a outros problemas cuja acutilância assume uma maior expressão, como a possibilidade de distinguir arte e vida ou o

fundamento das escolhas e das elisões. Por outro lado, num contexto que excede o da arte, esta consciência da precariedade de factores identitários, determinantes ou intrínsecos, impele para um movimento que tende a eleger a diferença como marca distintiva da contemporaneidade, mas que na afirmação enfática da sua especificidade não pode cometer o erro ético de se julgar ou o único discurso possível para o entendimento do mundo, ou um discurso fragmentário e disperso, sem qualquer espécie de centro, e por conseguinte de responsabilidade ética. O falologocentrismo, denunciado por Derrida e centrado na ilusão do primado da presença enunciativa no enunciado oral, não parece poder ser substituído pela indiferença ou pela estridência afirmativa de discursos sectários, minoritários ou marginais que não se reconhecem em qualquer tradição. Uma descrição dos objectos e das acções segundo uma metodologia que os entende e procura descrever na sua especificidade, mas que igualmente os vê e revê numa lógica de paradigmas identificáveis, que por vezes se sobrepõem e repetem, como propôs Thomas S. Kuhn a propósito das evoluções no domínio da ciência, em *The Structure of Scientific Revolutions*, parece ser uma atitude mais prudente e operativa. A minha tentativa arriscada de entender o episódio pingo doce é prudente nesse sentido, uma vez que não reclama propriamente uma identificação artística, mas descreve um fenómeno recorrendo a um vocabulário excêntrico ao contexto da ocorrência do fenómeno. Cria, assim, problemas em dois domínios, testando a sua resistência e provocando a sua mobilidade.

Em todo o caso, face à natureza heteróclita e híbrida dos objectos artísticos e de coisas que se aproximam de uma existência artística, a experiência da arte resulta, penso eu, da percepção da singularidade necessária das suas ocorrências, i. e., da aparência única da sua necessidade, tal como nos surge num dado momento, ainda que seja numa experiência do quotidiano, independentemente da sua variabilidade, e tal como, por nos aparecer, constitui e revela o mundo e nos constitui e revela. Neste sentido, talvez ofenda o nosso desejo de transcendência citar estas palavras de Heidegger num ensaio em que falámos de um dia glorioso no Pingo Doce, mas, por outro lado, é possível que não tenhamos falado de coisas substancialmente diferentes: “O templo, no seu estar-aí, concede primeiro às coisas o seu rosto e aos homens a vista de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for obra, enquanto o deus dela não tiver fugido” (1991, p. 33).

Afinal quem nunca sentiu o mistério de portas que, encerrando-se atrás de nós, se abrem suavemente à nossa passagem?

## Referências

- Alworth, D. J. (2010). *Supermarket sociology*. *New Literary History*, 41, 301-327.
- Baudrillard, J. (1993). *The Transparency of Evil – Essays on Extreme Phenomena*. Trans. James Benedict. London and NY: Verso.
- Danto, A. C. (2007). *O mundo da arte*. In Carmo D'Orey (Ed.). *O Que É a Arte? Uma Perspectiva Analítica* (pp.79-99). Lisboa: Dinalivro,.
- DeLillo, D. (1984). *White Noise*. NY: Penguin Books.
- Durte, A. (2002). *Daniel Miller e a antropologia do consumo*. *Etnográfica*, VI (2), 367-378.
- Fried, M. (1998). *Art and Objecthood*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Heidegger, M. (1991). *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Miller, D. (1998). *A Theory of Shopping*. Ithaca and, NY: Cornell UP.
- Phelan, P. (1996). *Unmarked – The Politics of Performance*. London and NY: Routledge.
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies – An Introduction*. NY and London: Routledge.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Company.

Data receção: 20/12/2019  
Data aprovação: 16/04/2020