

## **A manobra subversiva na peça performativa ‘an artist is always working’**

João Estevens

Dezembro de 2021

O texto de apresentação de "an artist is always working", de Pedro Barreiro, desvenda claramente de que se trata o objeto, apresentando-se como uma peça performativa ininterrupta – acontece por um período indeterminado. Apresenta um entendimento acerca do trabalho artístico enquanto uma atividade abrangente, permanente e continuada. Para o espectador, o ponto de partida é o website [www.alwaysworking.art](http://www.alwaysworking.art), que indica a localização geográfica do artista em tempo real, permitindo potenciais encontros com o performer e, também, com a própria performance. Adicionalmente, o website encerra uma dimensão documental e arquivística, na medida em que assinala todas as ideias registadas pelo artista como tal, seguindo-se um breve tratamento estatístico considerando a articulação entre as variáveis ideia, tempo e espaço. Esta breve apresentação da obra dá o mote para que façamos algumas considerações sobre o mesmo.

Em relação a este texto, deriva da minha observação da peça ao longo de um período de cerca de um ano. Para além desta observação, houve três conversas com o criador – duas individualmente (conduzidas por mim seguindo uma lógica semiestruturada) e uma outra em grupo, onde também participaram Eduarda Neves, Jorge Loureiro Figueira e Telma João Santos. Estas conversas aconteceram em março, junho e novembro de 2021. A minha relação com este trabalho teve início após uma proposta do artista para efetuar um acompanhamento teórico e/ou reflexivo acerca da obra. Não obstante, vale a pena salientar que, apesar desta relação comissariada, a minha liberdade no acompanhamento do projeto e neste texto foram totais e absolutas, não existindo qualquer intervenção do criador neste processo. Este texto é somente um conjunto de notas pessoais – reflexões – em torno de algumas dimensões desta peça performativa, focando-se sobretudo na sua designação, nas características performativas e dramatúrgicas, bem como no dualismo do website enquanto ferramenta versus obra.

## Contextualização da peça performativa

Primeiramente, o que está em causa não é, tal como afirmado na sinopse, “o artista nem a vida do artista”, nem tão pouco as ideias que o artista tem. Estas nunca são desvendadas, não se sabendo absolutamente nada sobre as mesmas – com exceção do momento e do espaço onde ocorreram. Podemos, assim, considerar que há uma ideia de ideia que subjaz à obra, mas que não é o cerne da proposta. A valorização da ideia é particularmente relevante no âmbito da arte conceptual, sendo a sua execução secundarizada. Podemos fazer uma leitura da presença da ideia neste projeto sobretudo enquanto um exercício simbólico que dá o mote para a operação, encerrando em si a potência de criação, que nunca acontece em articulação direta com esta obra, mas que pode – ou não – ganhar forma em futuros trabalhos do artista.

O registo da ideia no website é a operação – visível – fundamental desta peça performativa, seguindo-se um exercício de repetição com periodicidade indefinida ao qual se associam indicadores estatísticos, que poderiam ser produzidos num contexto da gestão de operações. A dramaturgia acontece por repetição e acumulação, não propondo qualquer intenção de modular a progressão, na medida em que não há um alargamento dos significados ou das interpretações diretas. Ao contrário das práticas mais habituais na criação artística, nesta proposta, podemos afirmar que o processo criativo é semelhante ao seu produto. Noutras palavras, a operação e o resultado são uma só coisa. A obra transforma-se em máquina alimentada por automatismos e as operações sucedem-se repetidamente como se de uma linha de montagem se tratasse. Obviamente que o lugar simbólico da ideia é essencial para introduzir aquilo que o artista afirma distinguir os artistas, designadamente as suas ideias: “O capital diferencial dos artistas são as suas ideias”, afirma. A partir desta premissa podemos considerar que a ideia pode ser entendida enquanto fator de produção no contexto artístico, nomeadamente enquanto parte dos recursos necessários para criar – a que se juntariam o trabalho e o capital caso seguíssemos a terminologia económica.

As questões de terminologia são importantes e têm implicações para a interpretação deste objeto, desde logo no que concerne o próprio título. Há um conjunto de observações que se mostram pertinentes. A mais óbvia é o facto de o título ser apresentado em língua inglesa sem que haja uma tradução para português, de onde podemos inferir que, mais do que o contacto alargado com públicos transnacionais e a

circulação internacional da obra, há aqui um entendimento universalista do trabalho artístico, na medida em que os princípios conceptuais que subjazem ao trabalho serão partilhados por artistas em localizações dissemelhantes. Ainda que cada prática deva ser sempre situada, podemos entender este racional. Associada a esta primeira consideração está o facto de o título apontar para “an artist” ao invés de “the artist”. Aqui torna-se evidente que o artista não quer falar somente de si, mas sim generalizar a sua condição de artista, assumindo que a mesma é partilhável com outros artistas em condições semelhantes. Ou, pelo menos, assume uma vontade em mobilizar o outro, ou em iniciar uma agitação partilhada no fazer artístico. Esta pequena grande escolha, a de um artigo, parece indicar um desejo de influenciar outras práticas e outros artistas. Esta constatação, bem como a própria designação da peça performativa, coloca-a, também, enquanto uma declaração pública de intenções, claramente política, pelo que podemos encontrar aqui algumas premissas que se parecem assemelhar às de um manifesto. Caso a ideia de manifesto pareça ser uma interpretação extensiva, aparenta ser seguro considerar este título como agregador, o que se releva mais em tempos de hiperindividualismo<sup>1</sup> e de dispersão generalizada.

Por último, deixamos um breve apontamento sobre a questão do trabalho. O artista coloca o trabalho no centro da sua reflexão ao mencioná-lo desde o início e, em particular, no título da peça. Sobre a utilização do trabalho enquanto conceito, podemos, quiçá, questionar uma certa indefinição conceptual, pois não parece ser clara a intenção e a definição que o artista atribui ao conceito, sabendo de que se trata de um conceito multidimensional abordado distintamente nas áreas da economia, da sociologia, do direito, ou da filosofia, por exemplo. Em certa medida, a ausência de um enquadramento mais definido para um conceito polissémico e contestado acaba por criar algumas zonas de indefinição. Há uma natureza particular no trabalho artístico – de criação – face aos restantes? Há uma indivisibilidade do trabalho artístico em relação à própria vida do artista? Que tipo de enquadramento contratual, bem como remunerações ou compensações, tem o trabalho de que se fala? Com quem se desenvolvem estas relações laborais? Quais os fins deste trabalho? Enfim, há aqui um conjunto de questões que facilmente se podem levantar porque a obra coloca a ideia de

---

<sup>1</sup> Sobre a questão do individualismo nas sociedades contemporâneas, ver Gilles Lipovetsky - *A Era do Vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.

trabalho num nível de abstração, que permite algumas ambiguidades na sua interpretação. Não obstante, ao questionar o artista sobre o lugar do trabalho na nomeação desta peça performativa, logo aquando da nossa primeira conversa, fica claro que estamos no domínio da sua subjetividade conceptual, ainda que nos deixe algumas pistas acerca das suas intenções: “Um dos lugares é entender o trabalho como uma coisa que não tem de ser má (...) interessava-me baralhar a ideia de que o trabalhador tem como privilégio o seu tempo livre. Qual é a diferença de eu dizer que estou sempre a trabalhar, ou que estou sempre a descansar? (...) De alguma forma comecei a ver-me também como uma máquina que está sempre em atividade”. Assim, não há aqui uma recusa da ideia de trabalho e a afirmação de um direito à preguiça, utilizando a expressão de Paul Lafargue<sup>2</sup>, nem uma apologia kantiana para encontrar um sentido através do trabalho. Simplificando, parece-nos que a relação de trabalho tratada pela obra é simplesmente a relação do artista com as suas ideias, o que implica um estado de consciência e linguagem inseparáveis da sua condição humana, pelo que podemos enquadrar a partir deste princípio a abrangência da visão de trabalho em "an artist is always working".

### A performatividade da performance

Em certa medida, esta peça parece dialogar mais com premissas das artes plásticas do que das artes performativas. Procuremos, então, entender e caracterizar o lugar do performativo nesta obra. A assunção de um certo carácter absoluto na dimensão performativa, onde não existe nem um começo nem um fim para a ação, parece estender a temporalidade desta experiência. Seguramente não conseguiremos pensar em muitos trabalhos performativos – aceitamos esta classificação pelo ato de nomeação que é feito – que estejam a acontecer ininterruptamente há mais de um ano. Esta existe em todo o momento, em todas as ações, em todas as sinalizações de ideias e para além de tudo isto. Igualmente, em sentido contrário, podemos pensar que como tudo é performativo, no limite, nada o é realmente. Aprofundemos um pouco mais em detalhe a dimensão performativa desta obra, desde logo porque a performance não é a vida do artista, residindo a performatividade no enunciado.

---

<sup>2</sup> Paul Lafargue - *O Direito à Preguiça*. Lisboa: Antígona, 2016.

Trata-se de uma peça que assume o tempo e o espaço do real no seu desenvolvimento, ao invés de habitar um tempo e espaço ficcionais como comumente acontece no teatro, por exemplo. Isto parece evidente. Para compreender o objeto enquanto performance é fundamental a valorização da capacidade para alterar a leitura de uma situação por via da enunciação. A enunciação do criador, que apresenta o objeto enquanto peça performativa, é o ponto de partida. Isto fica mais claro quando, ao ser questionado sobre o lugar do performativo, a resposta expõe o pensamento de Searle<sup>3</sup> e de Austin<sup>4</sup>. Efetivamente, partindo da ideia de “speech act”, conseguimos enquadrar melhor a potência de um ato discursivo ser capaz de produzir uma alteração de percepção sobre uma situação, levando à produção de novos significados. Nas várias conversas, o criador menciona recorrentemente o conceito de soberania para afirmar que um artista deverá ser sempre soberano sobre a sua obra. Estas considerações fazem com que possamos aceitar que a dimensão performativa deste trabalho começa com a enunciação do mesmo enquanto tal.

O evento performativo acontece na relação, designadamente na relação de comunicação – com recurso a quaisquer ferramentas – da obra com o espectador. A proposta aqui apresentada encerra a possibilidade de três categorias diferentes de espectadores: os visitantes do website, as pessoas que vão intencionalmente ao encontro do artista através da partilha da sua geolocalização e, para o criador, também as pessoas que, de forma inconsciente, partilham o tempo-espaço do artista – retomaremos esta terceira categoria mais adiante. Partindo dos atos de fala, voltemos a olhar o enunciado performativo. A reivindicação de validade do enunciado performativo carece do seu reconhecimento por parte de outrem, ou seja, está dependente que os pressupostos comunicativos cheguem ao destinatário. Esta assunção não é igualmente válida para as três categorias de espectadores supramencionadas. Em concreto, no último caso, não existe este reconhecimento, pelo que não está garantida a validade do enunciado performativo – não existe uma base de entendimento entre emissor e destinatário no ato comunicativo. Tal como afirma Ferrer, «*Não obstante toda a crítica e a diversidade dos caminhos do seu estudo, a*

---

<sup>3</sup> John R. Searle - *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

<sup>4</sup> John L. Austin - *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.

*linguagem não pode deixar de se regular pela intenção do acordo dos falantes entre si e, na sua reflexão, do sujeito consigo próprio»*<sup>5</sup>. Em conclusão, a observação voyeurística por via presencial só acontece quando há uma consciência deste ato de observação, sendo difícil aceitar a condição de espectador atribuída de forma abrangente a pessoas que não partilham este estado de consciência.

Retomamos agora a noção de soberania do artista defendida pelo criador. Partindo do próprio conceito de soberania, como definido por Jean Bodin – indispensável para entender a criação do Estado –, este pressupõe a inexistência de qualquer ordem superior e a possibilidade (consagrada enquanto direito) de aplicação de uma autoridade sobre um conjunto de pessoas. Se derivarmos estas premissas para o campo performativo, podemos considerar que a proposta encerra uma relação de poder altamente hierarquizada entre o artista e os espectadores, na medida em que o criador define a condição do espectador de modo unilateral. As pessoas podem tornar-se espectadores do objeto segundo a vontade do artista, que detém o poder absoluto na relação com estes, ignorando o seu consentimento e agência para se colocarem no estado de espectador quando o desejam e não quando um artista o entende. Esta aparenta ser uma das vulnerabilidades da peça. Embora compreendendo o racional de onde parte o artista e se reconheçam diversas relações com a condição de espectador ao longo da história da performance, há, em 2021, várias discussões relevantes na sociedade, que devem ser incorporadas na criação artística e, também, na relação com o espectador. Em conversa, o artista afirma que esta é uma questão que ainda não está completamente definida na obra, mas considerará as pessoas com quem se cruza como potenciais espectadores – aquando da elaboração de relatórios que solicitem informação sobre o público e o número de espectadores. A introdução de potencial parece ser, portanto, uma concretização fundamental para mitigar o risco que mencionávamos anteriormente. Nessa mesma conversa, ao passar uma pessoa na rua, perto de onde nos sentávamos, afirma: “Esta pessoa não sabe que eu estou agora a fazer uma obra de arte. Mas, ainda assim, se olhou para mim, viu tudo aquilo que havia para ver. Não sabe tudo aquilo que havia para saber, verdade. Mas, e se alguém for a um

---

<sup>5</sup> Diogo Ferrer - "Linguagem e Consciência: sobre a Crítica Linguística do Sujeito na Primeira Metade do Séc. XX". In *A Linguagem na Pólis*, editado por João Nuno Corrêa-Cardoso e Maria do Céu Fialho. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016, pp. 11-54.

concerto d'A Paixão Segundo São Mateus, do Bach, a uma catedral e não tenha lido o libreto, não saiba o título, nunca tenha ouvido falar no Bach (...) como é que é?". A soberania de que o artista tantas vezes fala compreende não somente um lugar de poder sobre outrem, mas sobretudo uma ideia de autodeterminação e de independência. Efetivamente, ao longo das conversas, percebemos que o poder a que se refere é: "O poder fazer, o poder dizer. É aí que reside a soberania do artista. Em fazer aquilo que tem a fazer, ou que quer fazer."

Para o criador-performer, não há necessidade de proceder a uma distinção entre o corpo performativo, que encerra em si a potência de ser ativado, e o corpo em performance, que pode surgir durante um encontro presencial com um espectador, na medida em que o enunciado convoca toda a performatividade para si mesmo. Então, para o artista, a atuação do corpo em performance ou o gesto físico não contém maior performatividade do que o enunciado. Deste modo, não existe um corpo pré e pós performance porque o corpo performativo e o corpo em performance são um só, não se alterando através do potencial encontro. Este eventual encontro, segundo o criador, acontece sem uma duração definida, sem um guião, cocriando-se a partir das circunstâncias contextuais existentes num determinado momento. A possível interação será sempre divergente, estando todas as possibilidades em aberto enquanto ponto de partida. Há uma valorização da ação que possa surgir no contexto da vida quotidiana, da espontaneidade e da disponibilidade para construir em conjunto o encontro. Embora haja uma alteração de consciência e de estado de atenção, o artista parece não (sobre)valorizar o encontro face à restante performatividade, continuada e ininterrupta. Em suma, a performatividade quotidiana e reiterada é aquela que afirma o seu corpo performativo, muito mais do que a criação de um momento isolado para afirmar o corpo em performance – uma ideia que, num outro contexto de discussão, é defendida por autoras que pensam o corpo e a performatividade como Judith Butler<sup>6</sup>.

#### Linguagem, dramaturgia e website

A tentativa de uma certa imaterialidade da obra e a valorização da sua dimensão linguística enquanto ato performativo não invalidam que tenha existido uma

---

<sup>6</sup> Judith Butler - *Bodies that matter*. New York: Routledge, 1993, p. 234.

materialização e concretização em objeto, designadamente o website do projeto. Este funciona enquanto instrumento de mediação entre o criador-performer e o público, oferecendo a localização do artista para um possível encontro, mas também arquiva as operações e divulga as estatísticas correspondentes. Ainda que a peça nunca se proponha a concretizar algo mais do que a operação enunciada, confronta-se com a necessidade evidente sobre como chegar ao espectador. O website acaba por ser uma resposta a esta necessidade, pese embora não fosse um claro objetivo do criador. No entanto, parece indiscutível considerar o website enquanto uma parte integrante da peça performativa, apesar de não exclusivamente.

O website contém toda as informações relevantes, desde logo o próprio enunciado. Adicionalmente, apresenta a geolocalização, o tempo, o gráfico das ideias e os boletins estatísticos, pelo que contém grande parte dos elementos da comunicação da performance, executando o exercício comunicacional de forma continuada e ininterrupta. Ou seja, o website é a parte mais visível para um espectador consciente, sem embargo de o artista defender que: “O website não tem autonomia artística porque a peça não é o website. O website é um instrumento. É como um projetor que ilumina a cena, ou uma folha de sala, ou um livro de instruções... eu vejo-o mais como um elemento desta natureza”. Não discordando do artista, o website parece ser indispensável. Porque sem o website não há a geolocalização e sem geolocalização é impossível aceder a um contacto de proximidade com o artista. Sem o website não há a materialidade da execução da operação, designadamente o anotar das ideias ao longo do tempo. Sem o website não há enunciado e sem enunciado não há performance. Seguindo esta linha de pensamento, o website é um corpo não humano performativo, tal como o é o corpo humano do performer. Ainda que o primeiro necessite do segundo para ser alimentado, sem ambos os corpos as premissas fundadoras desta peça parecem sair fragilizadas, pelo que o relevo do website parece ir muito para além de uma ferramenta. Do ponto de vista do espectador, há uma grande parte da performance que acontece através do website. É ele que informa, que atualiza, que nos possibilita o encontro e é com ele que temos grande parte da nossa interação através de cliques. A nossa atenção e relação é estabelecida com o website e, eventualmente, também com o performer. Mas a própria acessibilidade do ciberespaço faz com que o alcance potencial e o estabelecimento de relações com os espectadores possa ser



exponenciado. O website é performativo, pois está em constante movimento e transformação, podendo compor-se uma dramaturgia para o mesmo. A sua criação implicou escolhas de programação e de design, que obrigaram o artista a construir um objeto/obra, pelo que há uma materialização criativa – apesar desta proposta ser sobre uma ideia de ideias, às quais nunca conseguimos aceder ou decifrar.

Como já foi mencionado, a dramaturgia assenta num princípio de repetição da operação. Todavia, consideramos relevante a menção de outros conceitos, nomeadamente o de expectativa e o de codificação. O primeiro parece corresponder ao desejo do criador, que, numa das conversas, menciona a “Lampada annuale”, de Alighiero Boetti, como uma inspiração para a relação de expectativa que a obra estabelece com o visitante. Ora, o website acaba por produzir um efeito semelhante, existindo uma curiosidade inevitável em saber se o artista teve novas ideias, ou quantas ideias já teve no período de execução da peça, ou onde se encontra neste momento, etc. Esta é mais uma razão que pela qual o website não é somente um instrumento de mediação, mas sim uma dimensão essencial deste trabalho – a (mais) visível. Esta assunção situa o objeto e a sua relação com o espectador/visitante num contexto de maior proximidade com as artes plásticas e numa relação muito próxima com a arte digital, ainda que a peça pareça não ter essa intenção como propósito.

Atentemos agora à ideia de codificação. A comunicação do website explora, de um modo intencional, a linguagem matemática, nomeadamente a estatística. Embora tratada de uma forma simples, não deixa de apresentar uma codificação própria, que cria algumas dificuldades à interpretação. Opostamente à língua portuguesa, a introdução de um texto estatístico retira leitura e espaço para a construção de significados. Não obstante, até seria possível realizar análises textuais estatísticas, onde se poderia retirar a narratividade do texto e tratá-lo por frequências de palavras, associação de palavras, clusters de palavras, etc. O texto estatístico assenta em números que conferem uma suposta exatidão por oposição a potenciais ambiguidades geradas a partir da construção textual. Assim, criam-se partituras numéricas, que reforçam a abstração e compreendem uma dimensão poética que foge às representações textuais mais habituais.

As dimensões a incluir nesta informação partilhável, que apresenta boletins mensais divulgados no próprio website, privilegiam sobretudo questões exteriores à ideia,

designadamente as variáveis tempo e espaço sem nunca levantar o véu sobre nenhuma das ideias. Uma vez mais, relembramos que esta peça não é sobre as ideias, nem sobre a condição do criador ao ter as ideias, mas sim sobre uma ideia de ideias a partir de critérios espaço-temporais. O que daqui resulta é uma densificação numérica e estatística, naturalmente fractal e fragmentada, criando uma linguagem poética comunicada através do website. Não podemos ignorar o website, uma vez que a linguagem estatística é também uma base para o desenvolvimento das linguagens de programação. Igualmente, ao relembrarmos a dimensão maquinal que o enunciado atribui à performance, faz sentido que esta linguagem estatística e de análise de dados tenha espaço no âmbito desta performance.

### Conclusão

Em resumo, trata-se de um trabalho que reclama um outro tempo e uma outra forma de fazer, não só para si, mas também enquanto potência para influenciar outros trabalhos, artistas ou formas de fazer. Surge num momento em que artistas e instituições revêm os princípios do trabalho artístico, em função das alterações causadas pela pandemia, ficando mais evidente a necessidade de pensar, reconhecer e remunerar o trabalho artístico de outra forma – indo para além da compra do produto/espetáculo. O sistema que subjuga os artistas à pressão da aceleração e da produção para a obtenção das suas sustentabilidades artística e económica encontra nesta obra um desafio às suas estruturas e sentidos, pois esta peça afirma-se num outro ritmo, num outro modo de fazer e na subversão de uma eficácia funcional promovida pelo sistema das artes.

Há uma questão em aberto que definirá grandemente o alcance desta performance, designadamente o seu fim. Parece-nos que a proposta ativará possibilidades, ou percursos, diferentes em função da sua duração. Se a sua longevidade for correspondente à vida do artista ou a um período temporal longo, o seu impacto terá necessariamente de ser distinto. Porém, uma vez mais, recuperamos o enunciado que afirma que a obra não é a vida do artista, pelo que o seu fim não tem de corresponder ao fim da sua vida, ou da sua vida enquanto artista. Retomando o artigo indefinido da sua designação, se a obra for maior do que o artista que inicialmente a criou, poderá circular de artista para artista, reforçando a sua portabilidade. Por último, relembrando

que o ato discursivo – o enunciado – é a componente estruturante desta peça performativa, a existência de um outro ato discursivo, de uma alteração ao enunciado, permite que a peça seja interrompida num período mais curto sem que o seu fim coloque em causa o princípio fundador enunciado para a sua existência.

A condição de espectador, participante, visitante, ou utilizador, parece ser outro dos elementos que valerá a pena continuar a analisar nesta peça performativa. Será que todas as pessoas com quem o artista se cruza/encontra são mesmo espectadores da obra? Será que o espectador tem de assumir conscientemente o lugar de espectador para sê-lo, ou esta condição é permanente, tal como o artista assume ser a sua? Ainda que esta seja uma possibilidade compreensível, há dúvidas sobre o consentimento, a agência e a distribuição de poder entre criador e espectador que nos parecem dever ser consideradas. O consentimento é fundamental para a produção ou alteração de um estado de consciência, a partir do qual se ativa, posteriormente, uma condição de espectador. E tal como o legado do “speech act” permite que um criador possa designar a ação que quiser enquanto performance, também o espectador o deverá poder fazer. O performativo (também) vive de um encontro entre a obra e o espectador e, como tal, são duas faces da mesma moeda. Assim, podemos chegar a uma realidade contrastada, onde o criador enuncia a performance e, simultaneamente, o espectador enuncia a sua recusa em ser espectador, encontrando-se a relação num espaço de intersubjetividade, que gera complexidade.

Em suma, este trabalho não coloca a sua preocupação na construção de um objeto, mas sim no a/enunciado, ou na ideia, convocando uma relação direta com o final da década de sessenta e setenta do século passado. Este foi um período de afirmação da arte conceptual e da performance enquanto campo autónomo, questionando o momento que se vivia, as regras de funcionamento do sistema e as possibilidades de expressão performativas. Em certa medida, também “an artist is always working” parece ser um sinal dos tempos e uma afirmação clara sobre o modo de produzir e as possibilidades da criação. Independentemente da proximidade intelectual à peça, ao campo disciplinar onde se insere, à linguagem ou à estética que oferece, creio que é inegável que esta obra oferece um potencial reflexivo alargado, que interessa discutir nas comunidades artísticas e académicas. Esta oferta – chamemos-lhe assim – é, logicamente, situada num contexto espacial e temporal específicos, que tem de ser claramente identificado,

mas também deriva da própria identidade artística do criador, que, para além de refletir sobre as suas práticas, convida a que pensemos, em conjunto, o sistema que nos rodeia e no qual atuamos.