



DOSSIÊ TEATRO, MEMÓRIA E
TECNOLOGIA

UMA 'FERRAMENTA DO COMUM' PARA
UMA 'CURADORIA DA FALTA'

ACARTE 1984-1989

Ana Bigotte Vieira

Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras
da Universidade de Lisboa

RESUMO

A *TIMELINE DIGITAL ACARTE 1984-1989* é um interface digital onde é possível ter acesso à actividade do Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989, tendo sido desenhada e construída no contexto da investigação de Doutoramento NO ALEPH, para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989 (Menção Honrosa Prémio Mário Soares 2016). Esta investigação, dupla, composta pelo referido interface digital e pela tese propriamente dita, incide sobre o papel performativo dos Museus de Arte Moderna, centrando-se nas transformações culturais por que Portugal passa após a entrada na União Europeia – e o modo como estas encontram no corpo um terreno particular de expressão.

Neste artigo apresenta-se sucintamente este interface que se defende ser uma ‘ferramenta do comum’ por, ao abrir o arquivo deste Serviço a estudos futuros, possibilitar um olhar sobre as referidas transformações culturais vistas a partir do lugar privilegiado que é o do primeiro museu de arte moderna num país onde modernidade e pós modernidade se entrecrocaram. Defende-se igualmente a noção de ‘Curadoria da Falta’ para caracterizar a acção de Madalena Perdigão enquanto Directora deste Serviço, propondo eventualmente um olhar sobre as Instituições a partir de um ponto de vista não do público nem do privado, mas do comum.

Palavras-chave: Arquivos digitais. Comuns na Cultura. Museu e Performance. Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian. Portugal Anos 80.

ABSTRACT

TIMELINE DIGITAL ACARTE 1984-1989 is a digital interface where you can access the activity of the Calouste Gulbenkian Foundation's ACARTE Service between 1984 and 1989, and was designed and built in the context of the NO ALEPH PhD research for a look at the Service Calouste Gulbenkian Foundation AWARDS between 1984 and 1989 (Honorable Mention Mário Soares Award 2016). This dual research, composed by the digital interface and the thesis itself, focuses on the performative role of the Museums of Modern Art, focusing on the cultural transformations that Portugal goes through after its entrance into the European Union – and the way they find themselves in the body a particular means of expression.

This paper briefly presents this interface, which is argued to be a 'tool of the common' because, by opening the archive of this Service for future studies, it enables a look at these cultural transformations seen from the privileged place of the first museum of modern art in a country where modernity and postmodernity intersect. It also defends the notion of 'Missing Curatorship' to characterize Madalena Perdigão's action as Director of this Service, possibly proposing a look at the Institutions from a point of view not of public or private, but of the ordinary.

Keywords: Digital Archives. Common in Culture, Museum and Performance, Calouste Gulbenkian Foundation ACARTE Service, Portugal 1980s

AUTORA

Ana Bigotte Vieira faz parte da equipa de programação do Teatro do Bairro Alto em Lisboa, sob direcção artística de Francisco Frazão, como programadora de discurso. Licenciou-se em História Moderna e Contemporânea (ISCTE), especializando-se em Cultura e Filosofia Contemporâneas (FCSH-UNL), e em Estudos de Teatro (UL). Entre 2009 e 2012 foi Visiting Scholar em Performance Studies na NYU. A sua tese de Doutoramento recebeu uma Menção Honrosa em História Contemporânea pela Fundação Mário Soares. Traduziu vários autores, sobretudo de teatro e filosofia, como Luigi Pirandello, Giorgio Agamben e Maurizio Lazzarato.

Quando em 1984 é inaugurado o *Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte/ACARTE* da Fundação Calouste Gulbenkian tem início uma nova fase da vida do complexo Gulbenkian, à Av. de Berna, em Lisboa, e com ela um novo momento da vida cultural lisboeta e nacional. Em causa está a entrada em funcionamento do primeiro museu de arte moderna em Portugal – um museu que se define como sendo um centro de cultura e não um museu.

Incorporando na sua construção os debates dos Anos Sessenta, o edifício do CAM é composto por dois corpos distintos: o Museu de Arte Moderna, formado por três galerias; e um espaço de animação cultural atribuído ao ACARTE, dispondo de uma Sala Polivalente, de uma sala de exposições temporárias e de ateliers para actividades artísticas, estendendo-se aos átrios e à cafetaria, bem como ao anfiteatro ao ar livre e contemplando um pavilhão para crianças. Em causa está igualmente a redefinição, já em democracia, do papel da Fundação Calouste Gulbenkian no âmbito da cultura.

Incidindo a sua acção sobre a presença ao vivo do corpo em acção no espaço do museu, o ACARTE insistirá no papel do museu enquanto fórum de cultura. Assim – e uma vez que, no entender da sua directora, Madalena Perdigão, “fazia falta no panorama cultural português um Serviço voltado para a cultura contemporânea e/ou para o tratamento moderno de temas intemporais, assim como um Centro de Educação pela Arte dedicado às crianças” – este serviço reunirá na sua programação actividades muito diversas, do teatro, à dança, ao cinema de ani-

mação, à música, à literatura, à performance arte, ao vídeoclip... constituindo-se enquanto ponto de encontro singular entre pessoas, géneros artísticos, práticas culturais e formas até então pouco conhecidas de viver a cidade e o urbano.

Entre 1984 e 1989 passaram pelo ACARTE nomes como:

- no teatro: O Bando, Fernanda Lapa, Jan Fabre, Jorge Silva Melo, Jorge Listopad, Filipe La Féria, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Tadeus Kantor e muitos outros...
- na dança: Susanne Linke, Rui Horta, Olga Roriz, W.Vandekeybus, Elisa Worm, Anne Teresa de Keersmaecker, Karine Saporta, Pina Bausch, Joseph Nadj, Reinhild Hoffman, Margarida Bettencourt, Vera Mantero, Paula Massano, Clara Andermatt e muitos outros...
- na *performance* art Wolf Vostell, Fernando Aguiar, Marina Abramovic/Ulay, Ulrich Rosenbach, Silvestre Pestana, Carlos Gordilho ou Miguel Yeco,...
- na música: Constança Capdeville/Grupo Colecvida, Jorge Peixinho /Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, Carlos Zíngaro, Olga Pratz, Jorge Lima Barreto, Vítor Rua, Maurizio Kagel, Bow Gamelan, Pocket Opera, Derek Bailey/ Evan Parker, Touch Monkeys...

E ainda: Bandas de Música no Anfiteatro ao ar livre onde acorreram bandas do país inteiro, Concertos à Hora do Almoço, onde se estrearam jovens intérpretes, “Músicas do Mundo” (conceito pouco em voga na altura), actividades complementares às exposições do CAM, e, claro, o incontornável Jazz em Agosto, que ainda hoje perdura e que começou em iniciativa do Serviço ACARTE. O Serviço ACARTE, para além de manter aberto em permanência um Centro de Arte Infantil, organizou ainda conferências, cursos, workshops, um regular jornal falado de actualidade literária, bem como uma série de cursos de Cinema de Animação, produzindo espectáculos e eventos, e co-programando, a partir de 1987, iniciativas internacionais como os Encontros ACARTE – Novo Teatro Dança da Europa (com o Springdance Festival da Holanda, e o Inteatro Polveriggi, de Itália). Muitas das suas iniciativas eram temáticas, agrupando em torno de um assunto uma série multidisciplinar de eventos. Num país saído de uma ditadura de quase meio século, a uma década da Revolução e a pouco tempo da adesão de Portugal à CEE, trata-se da construção por tanto tempo adiada de um país ‘moderno’ – termo no qual convergem e chocam entre si significados distintos.

O SERVIÇO ACARTE

O Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte/ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian foi criado por decisão do Conselho de Administração,

em 1984, um ano depois da abertura do Centro de Arte Moderna (CAM), tendo como primeira Directora Maria Madalena de Azeredo Perdigão (M.M.A.P) a quem se deve a redacção do seu programa. Para a sua Directora “assegurar[-se-ia assim] a total independência entre a política de aquisição de obras de arte e a política de realização de actividades culturais” (Ribeiro 2013, 79).

Tendo durado até 2002, altura em que foi definitivamente extinto por determinação do Conselho de Administração, que considerou que o seu programa havia sido cumprido, o ACARTE passou a departamento do Centro de Arte Moderna em 2000. Teve como directores Maria Madalena de Azeredo Perdigão de 1984 a 1989, sendo também responsável por grande parte da programação de 1990; José Sasportes, de Junho de 1990 a 1994; Yvette Centeno, de 1995 a 1999 e Jorge Molder, de 2000 a 2002, estando o director adjunto Mário Carneiro responsável pela sua programação.

A investigação que sustenta este artigo¹ tem como objecto de estudo os primeiros cinco anos do ACARTE, entre 1984 e 1989, i. e. o período em que este Serviço está sob direcção da sua fundadora, Madalena Perdigão.

Apresentando, por um lado, a Timeline ACARTE 1984-1989, um interface digital construído no âmbito da referida investigação de forma a possibilitar a abertura da acção deste Serviço a estudos futuros, e por outro, a noção de ‘Curadoria da Falta’ para caracterizar a acção de Madalena Perdigão enquanto Directora do ACARTE, procura-se sublinhar o papel institucional deste Serviço da Fundação Calouste Gulbenkian enquanto dispositivo fundamental na cultura portuguesa contemporânea no que ao performativo diz respeito, mas não apenas, propondo eventualmente um olhar sobre as Instituições a partir de um ponto de vista não do público nem do privado, mas do *comum*.

TIMELINE ACARTE 1984-1989: ARQUIVO RADICAL E FERRAMENTA DO COMUM

Resultado de 5 anos de investigação, o interface digital ACARTE 1984-1989 está organizado cronologicamente numa *timeline* e abarca os eventos e as iniciativas levados a cabo pelo Serviço, reunindo programas e fotografias escolhidas, excertos de imprensa, textos dos responsáveis e fichas técnicas, possibilitando uma visão global da acção do ACARTE durante o período em questão. Construído com ferramentas *opensource*, presentemente permite uma pesquisa introdutória por ano, área, artista e palavra-chave. Com mais de 300 eventos inseridos, constitui-se como uma valiosa ferramenta de estudo, fundamental na transmissão de repertório em artes performativas e crucial no estudo das transformações culturais em Portugal nos anos 80.

1 Bigotte Vieira, Ana. 2016. **No Aleph – para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989**, Dissertação de Doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada à Universidade Nova de Lisboa.

Entendem-se por ‘arquivos radicais’² – cuja construção e difusão, indissociável da disseminação da internet 2.0, é uma prática cada vez mais recorrente – “arquivos de políticas e práticas considerados radicais; arquivos que na sua forma ou na sua função se podem considerar radicais; momentos ou contextos em que o gesto arquivístico se torna, *em si*, um acto radical, bem como as considerações relativas a como podem os arquivos agir no presente simultaneamente enquanto documentos do passado e apontamentos para o futuro”. Sob esta designação unificar-se-iam assim uma série de gestos associados a práticas arquivísticas por via das quais se constituiriam então uma espécie de contra-arquivos ou de arquivos *menores* (para se usar uma terminologia Deleuziana) que interessaria depois relacionar com as formas performativas de transmissão.

Mas por que razão se poderia considerar a Timeline ACARTE 1984-1989 um ‘Arquivo Radical’, dado que não apenas a disposição dos eventos que propõe segue uma cronologia clássica linear, como o seu espólio provém de uma instituição privada?

Tomando de empréstimo as definições acima enunciadas, o gesto de criação de um arquivo prendeu-se muito directamente com a sua *inexistência*, como a acção do ACARTE de Madalena Perdigão, aos olhos da extinção recente do ACARTE (2003), do Ballet Gulbenkian (2005), do Serviço de Belas Artes (2010), e mais tarde do próprio Ministério da Cultura (2011) tivesse sido arran-

² In **Radical Archives**. 2015. “About”. Última Actualização em 2 Dezembro 2015. <http://www.radicalarchives.net/ra/>. Ver também Coats, Lauren. 2014. “Radical Archives CFP”. In *hastac.org* (2 de Dezembro). Última Actualização em 2 Dezembro 2015. <http://www.hastac.org/opportunities/radical-archives-cfp>.

da/‘descolada’ do presente (para usar uma terminologia que uso noutra lugar) sendo pois, uma presença ausente – estando presente enquanto ausência.

Por sua vez, a cronologia linear, a um mesmo tempo opção e fruto de uma limitação técnica, prender-se-ia com uma necessidade de iluminar – no tempo – a multiplicidade e diversidade de experiências condensadas em tão curto espaço de programação, permitindo igualmente entrever ritmos e inflexões, ajudando a investigar uma época em que a exuberância de alguns episódios (como os Encontros ACARTE, por ex.) ofusca frequentemente as suas outras facetas e a extrema diversidade da sua acção.

Com este gesto está em causa, como foi dito, uma visão do arquivo enquanto passível “de agir no presente simultaneamente enquanto documentos do passado e apontamentos para o futuro”, abrindo possibilidades no que hoje somos a partir do que ontem fomos. Igualmente importante na opção por esta disposição cronológica foi a colocação *lado a lado* – como terá tido lugar, ao menos no tempo – de eventos hoje em dia tão díspares como as séries de bandas de Música no Anfiteatro e a Quinzena de Artes e Letras dos Palops ou os Concertos à Hora do Almoço, que em tempos partilharam a programação de um mesmo serviço.

No fundo, interessava olhar para o ACARTE como ferramenta de compreensão e de produção de mundo *hoje* – para os sujeitos de *hoje*, com as tecnologias de *hoje* porque, como chama a atenção o teórico da internet Quinn Norton é necessário levar a sério as alterações que a *world wide web* faz à nossa linguagem, à nossa percepção e ao nosso modo de agir e de criar mundos. Arquivo radical, o dispositivo tecnológico que aqui se apresenta, participa e contribui de um pensamento sobre o comum na cultura que perpassa toda a investigação, devendo por isso ser entendido enquanto *ferramenta do comum*. Por ele se pretende possibilitar o acesso, o uso e a construção de histórias múltiplas e paralelas – abrindo filiações dramatúrgicas e influências artísticas a devires vários, e viabilizando em simultâneo uma melhor compreensão do presente, descerrando, quiçá, algumas das suas possibilidades.

2. MADALENA PERDIGÃO E A CURADORIA DA FALTA

PORQUÊ: Fazia falta no panorama cultural português um Serviço voltado para a cultura contemporânea e/ou para o tratamento moderno de temas intemporais, assim como um Centro de Educação pela Arte dedicado às crianças. Tornava-se necessário assegurar ao Centro de Arte Moderna [...] a possibilidade de ser, não apenas um Museu na acepção restrita do termo mas também um Centro de Cultura.³

³ Perdigão, Madalena. 1989. *ACARTE 5 anos*, brochura bilingue, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

“Preencher lacunas”... “Fazer falta”: por várias vezes Madalena Perdigão atentar-se na questão da falta como uma das razões de ser do Serviço, razão esta que se prende também com o *como* da sua acção.

Roberto Esposito em *Communitas – The Origin and Destiny of The Community* (Esposito 2010), propõe uma teorização do conceito de falta onde esta aparece não como algo negativo, uma culpa, uma deficiência, uma pobreza, mas como algo prolífero, intrínseco à (e criador de) comunidade.

Interrogando-se sobre qual seria o *munus*, “a ‘coisa’ que os membros de uma comunidade teriam em comum”, Roberto Esposito (Esposito 2010, 6) vai à etimologia de *communis* que significaria “aquele que partilha, um ofício, uma tarefa, uma carga”, um *múnus*, para daí depreender que *communitas* seria “a totalidade das pessoas unida não por uma ‘propriedade’ mas precisamente por uma obrigação ou por uma dívida, não por uma adição, mas por uma subtracção: por uma falta, um limite que é configurado como um ónus, ou mesmo por uma modalidade inacabada de quem é ‘afectado’, por confronto de quem é isento” (*idem*).

Esposito localiza aqui, no contraste entre *communitas* e *immunitas*, a tradicional oposição associada com a alternativa entre público e privado. Se *communis* é o que tem de desempenhar uma tarefa – ou mesmo outorgar uma *graça* – imune seria o que está dispensado de o fazer, permanecendo assim ingrato. Mas o caminho pela etimologia de *communitas* “mostra que o *munus* que a *communitas* partilha não é uma propriedade ou uma posse”. Não seria um ter, mas em contrapartida, “uma dívida, um depósito, uma prenda que tem de ser dada, estabelecendo uma falta. Os sujeitos de uma comunidade estão unidos por uma ‘obrigação’ no sentido em que se diz “eu devo-te uma coisa”, mas não ‘tu deves-me uma coisa’”. O que faria com que o comum fosse não “caracterizado pelo que é próprio mas pelo que é impróprio, ou, mais drasticamente ainda, pelo Outro; por um esvaziar, seja ele parcial ou completo, da propriedade no seu negativo; removendo o que é especificamente propriedade própria, forçando-o a sair de si, a alterar-se a si” (*idem*, 6-7).

A leitura de Esposito continua um debate emergente precisamente na década de 1980 de que um dos primeiros marcos é o livro *La Communauté Desœuvrée* de Jean-Luc Nancy (1982). Seguiu-se, em jeito de resposta, o livro *La Communauté Inavouable* (1983), de Maurice Blanchot. Uns anos depois, já na década de 1990, haveriam de se juntar a este debate as obras *La comunità che viene* (1994) de Giorgio Agamben e *Communitas – origine e destino della comunità* (1998) de Roberto Esposito, aqui citado já.

Tratava-se então de ensaiar um pensamento da comunidade por via do qual esta não se pudesse vir a resumir na lógica identitária do ‘próprio’ (de

que seria, justamente, na opinião destes autores, o contrário) mas, em contrapartida, se referisse a algo constitutivamente outro. Algo que fosse não uma substância (não o solo, ou o sangue, ou o credo, ou qualquer afinidade substantiva) mas uma ‘falta’ que atravessasse os seus membros e os contaminasse (Esposito 2013). Em Nancy (*apud* Monteiro, 1987, 885) a comunidade – que teria lugar no *désœuvrement* – seria não uma obra, mas o próprio ser da relação, ou seja, não o ser comum mas o ser-em-comum de uma existência coincidente com a exposição à alteridade (Esposito 2013), não “o laço entre as pessoas, mas o surgir desse *entre* as pessoas” (Nancy *apud* Monteiro, 1987, 885).

A poucos anos de 1989 e da queda do bloco soviético, tanto o pensamento de Nancy como o de Blanchot têm como horizonte o binómio comunidade/comunismo que tentam destrinçar enquanto derivados, como se um fosse o devir ‘natural’ do outro, resultando naturalmente em hecatombe, como o comprovaria à data o agonizante regime soviético.

Como ressalva Esposito, não obstante a fecundidade teórica desta proposta, ao colocar a ênfase sobre o *cum* e não sobre o *múnus* e ao atribuir um privilégio absoluto à figura da *relação*, ela arrisca-se a rasurar o seu conteúdo mais essencial – i.e. o objecto dessa troca recíproca – tornando a proposta dificilmente traduzível politicamente (Esposito 2013).

Assim, centrando-se sobre o significado de *múnus*, a segunda preposição da expressão *communitas*, Esposito procura estender os possíveis alcances políticos deste conjunto de propostas. O *múnus*, que se poderia ambivalentemente ler enquanto “prenda” e “lei”, comporia como que uma espécie de “lei da oferta unilateral aos demais”. À *communitas* Esposito oporá *immunitas*, ou seja, a subtracção a esta lei, resultando num fechamento sobre o próprio que, no limite, poderá resultar numa “auto-imunidade”, i.e. num excesso de protecção e de fechamento que se revelaria enquanto *desvitalização*, letal, portanto à própria comunidade.

Sugerindo uma acção sempre dúplice em que ao desfazer dos laços e barreiras imunitárias que fariam a comunidade cumprir-se em termos de identidade se juntaria a criação de espaços, esferas e dimensões *comuns* onde se desse um sair de si, o autor avança com a proposta de um comum não subsumível à oposição entre público e privado, antes remontando ao “bem comum”, onde em acção estaria um entendimento de algo para lá da posse. Dá como exemplo a contestação em torno da privatização da água, mas também do saber, da saúde e de uma série de recursos essenciais à vida (Esposito 2013). Mas avisa-nos que “não há ainda um léxico satisfatório para falar de algo – como os ‘comuns’ (de que uma das traduções para português é a noção de baldio), que se encontra actualmente excluído, em primeiro lugar do processo de mo-

dernização e depois do da globalização. Por comum, Esposito não se refere ao público – oposto dialecticamente ao privado – nem ao global, correspondente ao local. Os comuns seriam algo maioritariamente desconhecido e mesmo rarefeito nas nossas categorias conceptuais.

O que nesta proposta interessa para pensar o ACARTE é o questionamento radical de uma noção identitária e a subsequente des-hierarquização que daí advém. Ao localizar a origem do comum não numa propriedade, mas numa falta, numa lacuna, Esposito permite-nos pensar a comunidade enquanto descontinuidade: uma comunidade que não é um dado adquirido, cuja identidade seria necessário estar sempre a afirmar em competição com outras identidades mais ou menos “fortes”, “desenvolvidas” ou “atrasadas”, mas antes uma elaboração viva, porque aberta às necessidades de determinado contexto. Uma comunidade onde a partilhar e a construir haveria uma série de comuns, pensáveis para além da dicotomia ‘público/privado’ e de uma suposta imanência da comunidade a si própria.

Neste sentido, poder-se-ia porventura colocar a acção deste Serviço em linha com o que refere o curador Charles Esche, Director do Van Abbemuseum, na Holanda e da Bienal de S. Paulo 2014, numa conferência recentemente proferida na Fundação Calouste Gulbenkian, quando fala nos modos como algumas instituições artísticas incorporariam *em si* o conceito de comum, dando como exemplo as colecções dos museus que entende enquanto propriedade partilhada. Em sua opinião, “apesar de esta ser a Fundação Calouste Gulbenkian e de, basicamente, pertencer à família Gulbenkian, a forma como foi criada permitiu que todos os portugueses sintam alguma propriedade sobre ela. (...) Há uma ideia de comum inscrita nas instituições artísticas”.

Esche fala a partir do presente momento de crise do Estado Social e da ideia de Nação, numa altura em que se assiste a um afastar de uma estrutura democrática e ao retomar de um modelo oligárquico, propondo aos museus e centros artísticos que repensem a sua função social neste quadro, entendendo-se a si próprios enquanto propriedade partilhada, parte de um comum. (Esche 2014).

Ou seja, é no sentido de um ‘abrindo-se ao que falta’ e não de um ‘colmatar uma falta’ e afirmar uma identidade que Esche entende a sua acção. Acção esta que, mais do que filantrópica (por encenar sempre uma desigualdade entre quem dá e quem recebe), se veria a si própria como constitutivamente comum, porque aberta à falta.

Entre 1984 e 1989 – como o anexo online nos permite cronologicamente entrever – e ao abrigo de uma fundação privada com uma história muito particular no contexto do país, o Serviço ACARTE programará, produzirá e aco-

Iherá trabalhos muito distintos, pertencentes a vários géneros, respondendo frequentemente tanto a solicitações externas como à necessidade de continuar eventos anteriores. Ao pautar a sua programação por aquilo a que gostaríamos de chamar uma ‘curadoria da falta’ ou melhor uma ‘curadoria das faltas’ (porque muitas e específicas consoante os casos, como veremos), Madalena Perdigão – e talvez mais ninguém senão ela o pudesse fazer, uma vez que, o seu programa se prende com uma série de experimentações pedagógicas que remontariam aos Longos Anos Sessenta e à Fundação Calouste Gulbenkian – faz deste espaço na década de 1980 um lugar de encontro que, mais do que estar ocupado com a sua identidade, se abre ao que “faz falta”, sendo marcado por esta abertura – e marcando com ela uma época. Talvez por isso a sua acção – a um tempo só moderna e pós-moderna, clássica e experimental, rural e urbana, para as elites e para as massas, para os adultos e para as crianças – seja sempre tão difícil de definir nos moldes em que teve lugar.

O que a torna, a um tempo só, tão particular e tão explosiva. É que abrir-se ao que falta é, ainda assim, muito diferente de procurar ‘acertar o passo’ e ‘superar um atraso’, não sendo também possível de resumir esta acção a um ‘rasgo de modernidade’ como a necessidade de inserção nas diversas periodizações convocadas demonstraria.

REFERÊNCIAS

- Agamben, Giorgio. 1993. **A comunidade que vem**. Lisboa: Editorial Presença.
- Blanchot, Maurice. 1983. **La Communauté Inavouable**. Paris: Minuit.
- Esche, Charles em entrevista a Vanessa Rato. 2014. “Vivemos Tempos Assustadores, Precisamos de Conceitos Assustadores.” **Público**, 22 de Dezembro.
- Esposito, Roberto. 2013. “Community, Immunity, Biopolitics.” *E-Misferica*, vol. 10, n.º1. Acesso em 24 Janeiro 2014. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-101/esposito>.
- Esposito, Roberto. 2010. **Communitas – The Origin and Destiny of The Community**. California: Stanford University Press.
- Leão, Nuno. 2014. “Espécie de Preâmbulo Não definitivo e Não Científico”, Trabalho de Mestrado em Filosofia Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Monteiro, Paulo Filipe. 1987. **Luso-Americanos no Connecticut: Questões de Etnicidade e Comunidade** (Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa). Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.
- Nancy, Jean-Luc. 1982. **La Communauté Desoeuvré**. Paris: Galilee.