05#

BOAUNIÃO

REVISTA DE ARTES E CULTURA DO TEATRO VIRIATO

ABRIL 2013

editada por:

teatroviriato

Centro de Artes do Espectáculo de Viseu
Associação Cultural e Pedagógica

NIPC 504 570 870

estrutura financiada por:

GOVERNO DE PORTUGAL
SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA

dgARTES
DIRECÇÃO-GERAL DAS ARTES

câmaramunicipaldeviseu

05#

BOAUNIÃO
REVISTA DE ARTES E CULTURA DO TEATRO VIRIATO

VIRIATO TEATRO MUNICIPAL
Viriato Teatro Municipal
Lg Mouzinho de Albuquerque
Apartado 2087 EC Viseu · 3501-909 Viseu

TEL. 232 480 110 · **FAX.** 232 480 111
E-MAIL geral@teatroviriato.com · www.teatroviriato.com

NOVA SÉRIE
ANO 2013
NÚMERO 5
ANUAL · **ABRIL** 2013
DISPONÍVEL EM VERSÃO DIGITAL EM
www.teatroviriato.com
ISSN 1645-7781
DEPÓSITO LEGAL 200718/03

DIRETOR
Paulo Ribeiro

COORDENAÇÃO
Marisa Miranda

COLABORARAM NESTE NÚMERO
Carina Martins, Carlos Fernandes, Cláudia Dias,
Fernando Giestas, João Teixeira Lopes,
João Sousa Cardoso, José Alfredo, José Crúzio,
José Maria Vieira Mendes, Luís Belo,
Tiago Bartolomeu Costa, Tiago Guedes e Tiago Rodrigues

DESIGN
Teresa Vale

00

ÍNDICE

01
EDITORIAL
PAULO RIBEIRO

02
E AGORA, PAÍS?
TIAGO BARTOLOMEU COSTA

03
CULTURA...
[COMO A SOCIEDADE SE ESQUECE DELA PRÓPRIA]
CARINA MARTINS

04
BRASILEIROS E FRANCESES
JOÃO SOUSA CARDOSO

05
NARCISO EM MARCHA
CLÁUDIA DIAS

06
UM PEQUENO ENSAIO SOBRE A CRIAÇÃO (OU COCRIAÇÃO?), COMUNIDADE E PÚBLICO
JOSÉ CRÚZIO

07
DA JUNTA DE FREGUESIA À VIA LÁCTEA
TIAGO RODRIGUES

08
CRIATIVOS
JOÃO TEIXEIRA LOPES

09
DENTRO DO MUNDO
JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES

10
ESTÂNCIA *(ESTAR + -ÂNCIA)*
CARLOS FERNANDES

11
DESAFIOS PARA A CIRCULAÇÃO INTERNACIONAL DA DANÇA PORTUGUESA
TIAGO GUEDES

12 a 14
CAPITÃO EMPÓRIO
FERNANDO GIESTAS

01

EDITORIAL

"A UNIÃO, UMA BOA UNIÃO É, SEM DÚVIDA, PREPONDERANTE PARA PENSARMOS, REPENSARMOS, AVALIARMOS E APRESENTARMOS ALTERNATIVAS PARA ESTA QUESTÃO DOMINANTE QUE É A DINÂMICA CULTURAL."

PAULO RIBEIRO

COREÓGRAFO • DIRETOR-GERAL E DE PROGRAMAÇÃO DO TEATRO VIRIATO

Hoje temos um país paradoxalmente rico (em espaços) e pobre em dinâmicas e circulação de artistas. Por isso, agradecemos o contributo de todos aqueles que, com enorme generosidade, aceitaram reflectir sobre esta realidade (sempre presente) de como fazer mais e melhor em resposta ao momento particular que atravessamos. A união, uma boa união é, sem dúvida, preponderante para pensarmos, repensarmos, avaliarmos e apresentarmos alternativas para esta questão dominante que é a dinâmica cultural.

O fazer cultura é como um ser vivo que ganha vida própria e deve ser orientado para se tornar sempre melhor. Podemos falar de programação de autor, diplomacia cultural, redes de programação, companhias residentes, co-produções, co-criações, enfim, uma sucessão de possibilidades que podem ou não ser sinónimo de sucesso. Não existem fórmulas certas, não existem receitas.

Devemos considerar a actividade cultural um desígnio colectivo que mantém num mesmo patamar quem faz e quem governa, quem produz e quem imagina... Um espaço colectivo encarado sem preconceito ou segregação. Apesar de estarmos cada vez mais marginalizados devido a uma série de factores, entre eles o esvaziamento de um ministério, a evidência é cada vez mais flagrante e ultrapassou completamente o domínio do fazer ou não fazer cultura. Responsáveis maiores do sector económico, neste caso, o governador do Banco de Portugal defendeu, recentemente, que se queremos ser produtores de bens com valor económico temos de estar na frente do que é a modernidade, do que é o imaginário.

No entanto, há anos que me debato com a incompreensão de como uma evidência tão motivadora não consegue deixar de ser um constante obstáculo, um constante entrave, um constante factor de preconceito e de segregação ao desenvolvimento do país.

ESTE TEXTO FOI REDIGIDO DE ACORDO COM O ANTIGO ACORDO ORTOGRÁFICO.

02

E AGORA, PAÍS?

"AO LONGO DOS ANOS FOMOS DESPERDIÇANDO TEMPO, DINHEIRO E RECURSOS. AGORA QUE TUDO ISSO ACABOU, O QUE VAMOS FAZER? AOS TEATROS MUNICIPAIS PEDE-SE QUE SAIBAM ESTAR À ALTURA DA MUDANÇA"

TIAGO BARTOLOMEU COSTA

CRÍTICO • JORNALISTA

Não aprendemos nada. Vinte e dois anos depois da Europália e do início da aventura da Nova Dança Portuguesa. Vinte anos depois da inauguração de importantes centros culturais que alteraram a paisagem criativa e a massa crítica nacional. Dezanove anos depois da primeira Capital Europeia da Cultural, treze depois da segunda e meses após a terceira, não aprendemos nada. Quinze anos depois do regresso da cultura ao estatuto de Ministério, e ano e meio depois do regresso a Secretaria de Estado, não aprendemos nada. Vinte e três anos depois da entrada na União Europeia, não aprendemos nada. Mais de vinte e cinco anos após a inauguração de centros de desenvolvimento regional, não aprendemos nada. E, no entanto, desse nada, fizemos, fez-se sempre, à custa do empenhamento (muitas vezes do aproveitamento, é certo), um tecido cultural, criativo, político, no fundo, que deu mais do que aquilo que podia dar e, à razão desse investimento, fez crer que se podia fazer sempre mais com muito menos.

Nunca se tratou, na verdade, de dinheiro, mesmo que tudo tenha sempre um preço. Tratou-se, sempre, de não conseguir encontrar o preço justo a pagar por algo que, efectivamente, não tem preço. Como se calcula um investimento? É uma contradição nos termos económicos. Podem fazer-se projecções, podem supor-se margens de erro. Podem até, diz-se, imaginar os ganhos e as perdas. No fundo, pode especular-se. Mas como o fazer quando não há dinheiro, sobretudo agora quando o que urge é pagar as contas ao invés de abrir novas contas? No fundo, como se aprende a viver com o dinheiro que nunca se teve?

Eis-nos chegado a um ponto em que as discussões sobre cultura são, sobretudo, discussões sobre finanças, e não sobre economia. São discussões sobre escolhas e não sobre políticas, sobre acções e não sobre estratégias. Eis-nos, enfim, chegados a um ponto onde o valor económico da arte, a sua capacidade de multiplicação, é vista como um problema em si mesmo, um valor tóxico, como se diz quando já não se quer resolver o problema e este precisa ser passado para outras mãos.

Olhamos à volta e o que é dito, como um novo mantra, é que cabe à sociedade civil tomar conta do que lhe importa, ou seja, tudo aquilo que parecem ser bens secundários, de usufruto de dimensão privada, são objecto de uma demissão da responsabilidade do Estado. O mesmo Estado que nunca se tendo comportado como figura de bem, não acautelou as diferentes ordens de dependência, chamando a si a responsabilidade de tudo fazer. Um Estado que, afinal, nunca pediu qualquer responsabilidade financeira a essa sociedade civil que ajudou a tornar-se dependente, e para a qual agora quer passar as suas responsabilidades.

Não é de dinheiro que se fala. É, sobretudo, e muito, de responsabilidade.

Olhamos para o Orçamento de Estado e o que vemos é a absoluta ausência de uma estratégia. O preâmbulo que sintetiza as opções no domínio cultural carece de pensamento estratégico e evita apontar caminhos de estabilização das relações do Estado com a criação artística. Pelo contrário, quase se limita a enunciar vias de escape que permitam que a gestão e o financiamento da criação artística e da actividade cultural se afaste da órbita das missões do Estado ou, pelo menos, da esfera de acção da Secretaria de Estado da Cultura. Senão vejamos: a ideia de formação de públicos é acantonada no desenvolvimento dos Planos Nacionais do Cinema e da Música, a articular com o Ministério da Educação e Ciência; a internacionalização deverá passar pelo envolvimento da Agência para o Investimento e Comércio Externo de Portugal e do Ministério dos Negócios Estrangeiros, que não têm resultado propriamente em programas estáveis nos últimos anos; a Lei do Cinema, que deverá agora entrar em fase de regulamentação para ser aplicada a partir do início de 2013, é financiada com taxas aplicadas aos operadores do audiovisual; o registo nacional de profissionais do espectáculo apenas assumirá importância quando servir de base para uma acção concreta do Ministério do Emprego e da Segurança Social; a ideia de rever a Lei do Mecenato, reivindicada há anos pelas estruturas e que continua a ficar-se por um esboço vago de intenção, tem como objectivo o incremento do

"EIS-NOS CHEGADO A UM PONTO EM QUE AS DISCUSSÕES SOBRE CULTURA SÃO, SOBRETUDO, DISCUSSÕES SOBRE FINANÇAS, E NÃO SOBRE ECONOMIA."

financiamento privado das artes; relativamente ao património, verifica-se o desejo de alienar a sua gestão com recurso a concessões; finalmente, o "Balcão + Cultura", para além da sua orientação aparente para o domínio largo e indefinível das indústrias criativas, parece colocar a tónica no co-financiamento dos projectos através da sua empresarialização, orientando-se para novos projectos e para a sua relação com o mercado, não cobrindo portanto aquilo que são as necessidades do tecido real de criação artística.

Algumas destas medidas são inequivocamente positivas. Outras limitam-se a repetir argumentos muito utilizados nos últimos anos para ir justificando as reduções sucessivas de orçamento, sem que alguma vez se tenha demonstrado a sua eficiência.

O que falta, no entanto, é o resto: a assunção política do que, num contexto de emergência económica, a Secretaria de Estado da Cultura se propõe fazer, como se propõe repartir os meios exíguos que tem à disposição, em nome de quê, qual se espera que seja a situação ao fim deste ano de 2013.

Ao longo dos anos a ausência de um pacto para a cultura levou a que nos encontrassemos, agora, face a um problema de verbas e recursos que, na sua ausência, invalidam a continuidade de muitos programas com consequências prolongadas no tempo. As acções culturais, com planos de intervenção a curto, médio e longo prazo, não cabem nas decisões económicas por impossibilidade de identificação clara e sistemática do potencial de receitas.

"AO LONGO DOS ANOS A AUSÊNCIA DE UM PACTO PARA A CULTURA LEVOU A QUE NOS ENCONTRASSEMOS, AGORA, FACE A UM PROBLEMA DE VERBAS E RECURSOS QUE, NA SUA AUSÊNCIA, INVALIDAM A CONTINUIDADE DE MUITOS PROGRAMAS COM CONSEQUÊNCIAS PROLONGADAS NO TEMPO."

Só isso explica que seja tão fácil começar por cortar na cultura, mesmo que seja a cultura a primeira forma de intervenção no terreno. A começar pela construcção de equipamentos. Acontece que essa construção, muito em voga durante o período em que foi possível acreditar que uma situação como aquela na qual o país se encontra, nunca viria a acontecer, está hoje, também ela, em perigo.

Sem a possibilidade de construção e exibição de uma cultura de exterior – protagonizada através da instalação de equipamentos culturais que possam cumprir um papel mediático e propagandístico – seria natural que o próprio Estado, fosse através do exercício do poder central, fosse através da manifestação do poder local, soubesse que o tempo é de cuidados internos. E que isso, por mais verbas que possam parecer estar a ser gastas, é o se espera de um Estado de Direito. E de um Estado que se quer pessoa de bem.

Olhamos para o território nacional e verificamos que sem que a regionalização tenha sido feita, pelo menos no plano político e institucional, outras formas de regionalização foram desaproveitadas. E é esse, manifestamente, o caso dos teatros municipais.

Inscritos em regiões onde os hábitos de consumo e de fruição são profundamente diversos, tentou-se, contudo, uniformizar, manietar, manipular um tecido de recepção que nem sempre, porque na sua essência nem sempre pode, responder como se esperava.

Hoje, quando à sociedade civil se pede que intervencione onde o Estado quer sair, olhamos para os teatros municipais e não sabemos exactamente como lidar com um problema de presença e de responsabilidade.

Por um lado, fechá-los seria admitir o erro em ter aberto muitos deles. Por outro, mantê-los sugere uma implicação do poder político com a causa pública que, num Estado de direito, só pode ser gerido por terceiros.

Contudo, sendo a fonte do problema o financiamento, o Estado vê-se perante dois problemas. Como resolver o problema de liquidez se o Estado não acautelou, cuidou, garantiu a sua ausência da esfera do investimento?

Por um lado, é o próprio Estado que, sugerindo uma maior responsabilização financeira das autarquias, co-criadores de um modelo de descentralização cultural, impõe limites a essa mesma responsabilização, através da diminuição da independência financeira das autarquias. A lei dos compromissos municipais, a intenção de extinguir as empresas municipais e a alteração no programa de apoios às estruturas de criação, levaram a que o Estado conseguisse, ao mesmo tempo que pede essa maior responsabilização, sufocar todas as formas de financiamento alternativas que possam existir. O Estado não apenas sai como impede que outros entrem.

Por outro lado, crente numa política de diversidade económica, o Estado entende que caberá à sociedade civil, através

> ASSIM SENDO, QUE SOLUÇÕES EXISTEM PARA OS PRÓPRIOS EQUIPAMENTOS, ELOS DE LIGAÇÃO ENTRE O PODER CENTRAL E OS ARTISTAS, OS MESMOS QUE O ESTADO USA A SEU BEL PRAZER PARA COMPOR UMA IDEIA DE IDENTIDADE CULTURAL?

nomeadamente das empresas, a aplicação de fundos em bens que são da sua propriedade, não garantindo, contudo que a lei do mecenato possa, efectivamente, ser aplicada. O Estado nunca fez uma avaliação cuidada da sua própria actuação junto das empresas. Do mesmo modo que nunca estudou articulações público-privadas na área da cultura. Pelo contrário, o Estado financiou-se junto das empresas naquilo que era da sua inteira responsabilidade, e sobretudo em empresas onde o Estado era o maior accionista. Ao procurar agora uma política de descentralização financeira e económica, o que o Estado está a dizer é precisamente, o inverso daquilo que sempre praticou.

Assim sendo, que soluções existem para os próprios equipamentos, elos de ligação entre o poder central e os artistas, os mesmos que o Estado usa a seu bel prazer para compor uma ideia de identidade cultural?

A primeira hipótese seria uma paralisação automática, com um caderno de responsabilidades que comprometesse o poder público, local e central, responsabilizando-o pelas medidas que viessem a comprometer o funcionamento das instituições.

Uma paralisação, sugerindo um abandono de compromissos futuros enquanto as condições de produção, criação, programação e circulação fossem, de facto, tornados os eixos de acção dos diversos teatros. Uma paralisação que, no fundo, chamasse à responsabilidade os decisores e desse aos executantes um caderno de encargos claro, com um orçamento

definitivo, interpartidário e consequente com os objectivos traçados.

A segunda hipótese passaria pela tomada de consciência, por parte dos equipamentos, que questões como a deslocação de públicos, a oferta de programação e os meios disponíveis são, neste momento, um bem escasso. E, correndo o risco de tudo deitar a perder, que fossem identificados os elementos fortes de cada região, estabelecido um plano de acção concertado e, na sua essência, intermunicipal, que permitisse a partilha de espectáculos, de equipas e de públicos. Nomeadamente, que fosse atento a uma programação para uma região, ao invés de uma programação para uma cidade. Que fosse atento a um olhar sobre o país a partir do território e não uma marcação de território no interior de um país. E que assumisse, afinal, o país como mapa de acção. Ou seja, que se procurassem modos de articulação e compensação nas programações dos teatros que levassem a uma concertação dos esforços e da oferta, de modo a poder compensar a escassez e recursos. Isto poderia bem passar pelo fecho temporário de alguns equipamentos à condição de espaços de apresentação, e apenas usados como lugar de residências, ao passo que em outros teatros, os espectáculos poderiam ser apresentados em condições financeiras e logísticas mais adequadas.

Do mesmo modo, no que respeita à circulação de públicos, um trabalho complementar, ao invés de concorrencial, entre as diferentes programações, poderia permitir não apenas um controlo dos fluxos de público, mas uma verdadeira política continuada de intervenção nesse mesmo território.

A oferta de equipamentos é demasiado vasta para o pequeno território que é o país. Não foram acauteladas distâncias porque não foram salvaguardados modelos distintivos. Antes se procurou construir sem olhar a planos de continuidade. E a conclusão a que se chega, antes de se poder dizer que o dinheiro se esgotou, é que existem demasiados equipamentos sem planos, sem estratégia, sem equipas e sem meios, que melhor fariam em se redefinir do que em persistir numa presença-fantasma na região.

Assim, eventualmente, tomando para si a responsabilidade de reorganização do terreno, talvez fosse possível começar a perspectivar um caminho, uma solução, eventuais hipóteses de conciliação entre os recursos disponíveis e os objectivos que se querem atingir.

A inexistência de uma política integrada de descentralização económica e cultural levou a

uma apatia do próprio Estado relativamente às estruturas no terreno. Ao acordar da letargia onde tem vivido, por culpa de uma má gestão, o Estado está, afinal, a reconhecer a sua incapacidade de organização.

Podemos imaginar que, por um estranho caminho, é o Estado que está a pedir às estruturas regionais que se acantonem, se organizem, se fortaleçam e que reajam.

Em nome de uma coesão do território, em nome de uma clara política de descentralização, em nome, afinal, de uma verdadeira estratégia nacional para a cultura, o que agora se espera, não é, não pode ser, uma vez mais, um pedido de compreensão e reconhecimento pelo trabalho feito. Essa compreensão e esse reconhecimento são, afinal, a razão pela qual o Estado reconhece não ter meios para agir no território. Ora, para que sejam válidas, e públicas, as acções que levaram as estruturas regionais e municipais a substituirem-se ao Estado, mais do que nunca, há que olhar para trás, copiar os modelos certos e agir com a certeza de que a independência é a única fonte segura de receitas. Por cada ideia livre, um dia mais completo.

“AO ACORDAR DA LETARGIA ONDE TEM VIVIDO, POR CULPA DE UMA MÁ GESTÃO, O ESTADO ESTÁ, AFINAL, A RECONHECER A SUA INCAPACIDADE DE ORGANIZAÇÃO.”

ESTE TEXTO FOI REDIGIDO DE ACORDO COM O ANTIGO ACORDO ORTOGRÁFICO.

03

CULTURA... [COMO A SOCIEDADE SE ESQUECE DELA PRÓPRIA]

CARINA MARTINS

TRADUTORA · FOTÓGRAFA

"PARA EVITAR QUE OS TRANSEUNTES PUDESSEM SER ATINGIDOS POR PEDAÇOS DO EDIFÍCIO, A FACHADA DO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO FOI PROTEGIDA POR UMA REDE DE RESGUARDO QUE AINDA PERMANECE PRESA AO TEATRO POR FALTA DE FINANCIAMENTO. O AMBIENTE LUXUOSO E IMPONENTE DA DECORAÇÃO INTERIOR DOS SALÕES E DA SALA DE ESPECTÁCULOS ESTÁ (EN)COBERTO POR UM MANTO ONDE TRANSPARECE UM EDIFÍCIO QUE CONTINUA A SOFRER DE PATOLOGIAS ESTRUTURAIS GRAVES QUE INSISTEM EM NÃO DESAPARECER.

TAMBÉM O CINETEATRO BATALHA, CONSTRUÇÃO COM ELEVADO VALOR ESTÉTICO E TÉCNICO, COM LINHAS CURVAS QUE REVELAM UMA IDEIA DE MOVIMENTO E DINÂMICA E ONDE SE REFLECTE UMA MEMÓRIA COLECTIVA, ESTÁ FECHADO E SEM DESTINO."

ESTE TEXTO FOI REDIGIDO DE ACORDO COM O ANTIGO ACORDO ORTOGRÁFICO.

CULTURA COMO METÁFORA DE UMA SOCIEDADE
SEMPRE EM CONSTRUÇÃO
(TEATRO NACIONAL S. JOÃO)

CULTURA COMO LIBERTAÇÃO DE
CONSTRANGIMENTOS DO QUOTIDIANO
(CINE-TEATRO BATALHA)

04

BRASILEIROS E FRANCESES

"TODOS OS POVOS SÃO ARCAICOS E PREFEREM A VITALIDADE DO PEQUENO CÍRCULO DAS RELAÇÕES IMEDIATAS FUNDADAS NA CARNE, NA VIZINHANÇA E NA TRADIÇÃO ÀS FORMAS COMPLEXAS QUE NASCEM DA RUPTURA, EXIGEM APRENDIZAGEM E VIVEM DA RELAÇÃO COM A ALTERIDADE."

JOÃO SOUSA CARDOSO
ARTISTA

Ajuizar sobre a actual condição das artes no território português pressupõe pensar a qualidade da presença dos afazeres de charneira que caracterizam historicamente as artes no contexto de um país que é, ele mesmo, um território que subsiste na transição entre continentes geográficos e culturais. Nem africano nem absolutamente europeu, nem mediterrânico nem continental, nem oriental nem americano, nem selvagem nem verdadeiramente progressista, Portugal é um lugar incómodo (como tantos no mundo) onde nenhuma aristocracia se mostrou capaz de fundear os alicerces duma tradição ilustrada, a burguesia nunca ostentou o apoio ao talento dos artistas como elegia da moral moderna, nem o regime democrático parece ter consolidado práticas, circuitos e instituições na contemporaneidade que resistam aos primeiros abanos. A maioria dos portugueses vive hoje como sempre viveu: desconfiada das sedes do conhecimento e conservando-se afastada dos assuntos da erudição. Escolhe a amenidade da conversa ao isolamento do estudo e prefere a televisão na barafunda da casa ou o alvoroço do arraial ao espectáculo organizado nos seus códigos e rituais.

Todos os povos são arcaicos e preferem a vitalidade do pequeno círculo das relações imediatas fundadas na carne, na vizinhança e na tradição às formas complexas que nascem da ruptura, exigem aprendizagem e vivem da relação com a alteridade. Mas o empobrecimento a que assistimos do espaço dedicado à crítica e à divulgação cultural nos órgãos de comunicação social – da televisão pública à imprensa de referência – agrava hoje o fosso que nunca deixou de existir entre as formas a que as elites têm acesso facilitado e as formas que são

capazes de conceber e procurar as classes média e baixa da sociedade.

As nossas classes dominantes toleram os hábitos populares (mas evitam que as suas expressões entrem no círculo da cultura legitimada) tanto quanto são condescendentes para com as manifestações das artes liberais e do livre pensamento que servem de animação nas noites de gala e provam ao estrangeiro que não somos um povo apenas de agricultores e de pescadores na luta pela sobrevivência.

Assim, os artistas em Portugal sempre se desenvolveram num terreno fissurado entre uma elite económica que tradicionalmente os despreza, uma classe política que raramente os conhece (e ao seu trabalho), uma população que suspeita dos pressupostos das artes e da sua utilidade para a vida pessoal.

Num período de abastança como foram as duas últimas décadas em que se multiplicaram as obras públicas, as exposições oficiais e toda a sorte de comemorações, os artistas portugueses foram muito solicitados para todo o tipo de colaborações e acreditaram, no entusiasmo do momento, que a nossa democracia precisaria doravante do seu talento e dos seus serviços para prosseguir no caminho do progresso social e de uma economia do saber. Acreditámos que um povo de operários e emigrantes poderia transformar-se, no intervalo de uma geração, num povo intelectualmente exigente formado nas academias e com capacidade criativa capaz de participar com desenvoltura no mundo contemporâneo.

Os teóricos e os artistas representariam, nesta sociedade a que aspirámos, as figuras exemplares da autonomia de espírito (como outrora o foram os médicos e os professores) e os agentes activos na construção das subjectividades, na elaboração da opinião pública e na mudança das mentalidades. O Estado português assumiria, por sua vez, a responsabilidade de financiar os artistas da nação que, dos consagrados aos emergentes, constituiriam uma vanguarda intelectual. Com este gesto, e à imagem das Repúblicas do Renascimento ou da velha França, o Estado sustentaria a valorização do país, qualificaria novos modos de representatividade e a sua influência (simbólica, antes de mais) no mundo. Este ideal, com certo paternalismo e arriscando a propaganda dentro e fora de portas, encerra alguma verdade e é uma bela imagem.

Num momento político como o presente, no entanto, em que o governo português (como a

maioria dos governos europeus) regressa a uma visão ossificada dos seus programas e se concentra em medidas de curto prazo, a ideologia da via única nega espaço à construção filosófica, à elaboração estética e à diversidade cultural. Os campos sociais que se distinguem pela produção de crítica e dinamização de debate são aqueles que as medidas aparentemente isentas mais imediatamente procuram paralisar ou desmantelar, na progressiva naturalização de uma lógica dominante da exclusão.

Ao mesmo tempo, a noção generalista de "criatividade" tornou-se hoje um chavão que procura liquefazer o campo (até aqui razoavelmente estável) da arte contemporânea e as "indústrias criativas" são um pretenso novo paradigma que procura reconduzir as instituições artísticas à ordem da fábrica, assumindo enfim a sua subalternização ao produtivismo, a uma relação com o público assente no consumo, às regras pragmáticas do mercado. Os museus de arte contemporânea não são virgens nesta matéria, mas pressente-se no ar dos tempos um crescente ressentimento (larvar por ora, mas que chegará ao ódio) ao trabalho intelectual e artístico, que se reconhece como bolsa de resistência à voragem da ideologia económica instaurada. Procura-se, então, isolar politicamente o trabalho do espírito e estigmatizá-lo aos olhos da sociedade como actividade parasita ou traidora. Tudo isto nos lembra o "regresso à ordem" do primeiro modernismo português, nos anos 30, quando António Ferro defendia a modernidade útil e responsável contra "a arte pela arte" ou os perigosos desvios da "loucura das formas".

"AS "INDÚSTRIAS CRIATIVAS" SÃO UM PRETENSO NOVO PARADIGMA QUE PROCURA RECONDUZIR AS INSTITUIÇÕES ARTÍSTICAS À ORDEM DA FÁBRICA, ASSUMINDO ENFIM A SUA SUBALTERNIZAÇÃO AO PRODUTIVISMO, A UMA RELAÇÃO COM O PÚBLICO ASSENTE NO CONSUMO, ÀS REGRAS PRAGMÁTICAS DO MERCADO."

Neste cenário, a rede de cineteatros em Portugal (mais sonhada e construída do que efectivamente operacional) terá de repensar, numa necessária articulação com as autarquias, pressupostos, metodologias e horizonte de ambição artística, sob pena de – diante do progressivo recuo do Estado e rodeada de populações empobrecidas – resvalar para o modelo de um conjunto desarticulado de casas desqualificadas de que o cómico destino a que foi votado o Rivoli, no Porto, é o exemplo acabado.

Se o Estado desinveste no apoio à cultura, no contexto de um país onde a lei do mecenato não dispõe de condições de funcionamento como nas tradições italiana ou brasileira, esta crise é a oportunidade para reconsiderarmos as estratégias de ligação às comunidades imediatas e apostarmos numa audaciosa actuação ao nível da micro-escala. E este novo enfoque nada tem de desânimo. Pelo contrário: Jorge de Sena lembrava que o teatro moderno, no século do cinema e da televisão, estaria inevitavelmente votado à condição de uma actividade para círculos restritos de espectadores como as religiões antigas para iniciados ou as primeiras igrejas cristãs. Evitando perder a inscrição nas grandes rotas de circulação cultural que vários dos cineteatros portugueses conquistaram, as instituições municipais e regionais devem aprofundar uma reflexão crítica relativamente às dissimetrias entre produção própria e acolhimento, a desproporção entre a importação de grandes nomes das artes e a dificuldade em introduzir os autores portugueses nas mesmas rotas internacionais, a reduzida co-produção e circulação de trabalhos entre cineteatros, o diálogo ainda insa-

tisfatório entre as manifestações da alta cultura de raiz urbana e as manifestações de criatividade local, regional ou simplesmente rural.

Nestes dias de depauperamento das sociedades portuguesa e europeia, as instituições de pequena e média escala são aquelas que, justamente pela flexibilidade, podem mais facilmente desembaraçar-se da concepção do centro cultural como templo, palácio ou escola que instala paradigmas e modela o gosto de uma classe média que, ela própria, atravessa uma profunda metamorfose, sem certeza de perdurar como a conhecemos.

A intensidade da vida de rua recrudescerá, as formas espontâneas e a vitalidade das margens conhecerão nova intensidade e as instituições – se não querem voltar costas ao complexo tecido social em que existem e regressar ao espaço distinto do salão provinciano para passeata de elites locais que, ontem como hoje, associam artes e cultura a pompa e circunstância – terão de acompanhar activamente e espelhar este novo panorama de desenvolvimento cultural.

As estruturas de pequena e média dimensão são as que podem aventurar-se nas águas turvas do "ainda não experimentado" e descobrir a interculturalidade dentro de casa, ensaiando renovadas propostas do que poderão ser a criação e a participação no nosso tempo.

Algumas destas instituições têm manifestado disponibi-

lidade em reavaliar o seu estatuto e a sua condição no território. A exigência deste trabalho de exame e de imaginação deve, nas actuais circunstâncias, ultrapassar a boa consciência dos ideais iluministas que guiam as massas impreparadas e assumir a incomodidade das ideias que daí advenham. Há, entre as equipas destas estruturas, elementos com o distanciamento crítico e a independência de decisão suficientes para questionarem, a partir do interior, os princípios e as lógicas de funcionamento das suas instituições. O seminário Artes e Comunidades – Encontros, iniciativa do Serviço Educativo do Centro Cultural Vila Flor, em Guimarães, em cuja primeira edição tive a oportunidade de participar em Novembro de 2011 (com segunda edição anunciada para estes dias!) é uma notável iniciativa na problematização das possibilidades de um teatro numa cidade tradicional de média escala a braços com a súbita desindustrialização e um inédito protagonismo na agenda cultural do país.

Mas existem também equipas comprometidas em consolidar redes de colaboração intermunicipal seja no plano da partilha duma programação, como o Artemrede, associação de municípios do vale do Tejo; seja no plano da criação, como o projecto de teatro profissional das Comédias do Minho, financiado por vários concelhos da região e, pelo que sei, caso único em Portugal. E existem ainda equipas apostadas em intensificar o intercâmbio transfronteiriço, numa aproximação criteriosa a instituições congéneres em Espanha, como é exemplo o Teatro Municipal da Guarda e poderia ser exemplo – mas ainda não é – o Centro de Artes de Bragança.

Em nenhum dos projectos citados a redobrada atenção ao local implicou o isolamento cultural ou o rebaixamento dos critérios para agradar ao gosto mediano. Compromete, pelo contrário, uma rede alargada de colaborações de modo a alimentar sinergias e discussão, solicita novas estratégias para um diferente envolvimento da população e origina, consequentemente, novos paradigmas de representação. As Comédias do Minho têm frequentemente convidado dramaturgos, encenadores e compositores de dimensão nacional no âmbito de projectos que acabam levados à cena em cafés, associações ou praças de lugarejos e freguesias que não dispõem duma sala de espectáculos convencional. O investimento económico deverá, assim, centrar-se no trabalho de estaleiro colectivo (incluindo o da transmissão cultural pela experiência do fazer), com meios de produção leves e em lugares informais.

Por outro lado, os próprios espaços convencionais (os poucos centros de arte contempo-

rânea e os vários teatros municipais) encontram-se, não raras vezes, sobrecarregados de sinais que enfatizam a separação do seu contexto relativamente ao quotidiano das populações: a riqueza dos materiais de construção, a qualidade da iluminação, o ambiente depurado, os reconhecíveis juízos de selecção e de exclusão que servem de moldura às elites da terra num costumeiro processo de distinção social. Mas, não foi contra isto que, em 10 de Junho de 1974, se encenou o enterro do Museu Soares dos Reis, no Porto, com um cortejo fúnebre desde a Cooperativa Árvore até à porta encerrada da instituição? Mulheres e homens ostentavam divertidos cartazes onde se exigiam novas formas para uma nova museologia: "o ciclo necrófilo do Porto cumpre o saudável dever de enterrar o museu soares dos reis", "o museu não é um jazigo", "quem não quer ser conservador não lhe veste a pele" e, entre outros cartazes, o de uma criança com o seu protesto: "quero poder lanchar e almoçar no museu: umas torradinhas e leite com chocolate".

Urge hoje, de novo, reconsiderar estatutos adquiridos, relativizar os modelos institucionais do centro da Europa, muitos herdados ainda do consulado de André Malraux no Ministério da Cultura e que perfilhámos, muitas vezes, de modo passivo ou seguidista, decalcando o modelo sem atender à necessária adaptação às idiossincrasias do lugar. Há, pois, que sermos mais desenvoltos, ágeis no terreno e apostarmos na realização com as populações.

A este propósito, assinalo a singular radicalidade da exposição "Para Além da História", comissariada por Nuno

Faria, mostra programática que prenuncia as directrizes por que se deverá futuramente pautar a actividade do Centro Internacional de Artes José de Guimarães. Esta exposição – sob a influência de Aby Warburg que desarmou os fundamentos da história da arte e ensaiou a montagem como modo de iluminação das formas entre si – propõe um modelo museológico inédito em Portugal, procurando uma leitura comparativa entre representações provenientes de áreas geográficas, grupos culturais e períodos cronológicos aparentemente inconciliáveis. "Para Além da História" congrega representações díspares (objectos votivos e máscaras de tribos africanas, tecidos de produção ameríndia, artefactos e escultura da antiguidade chinesa, arte contemporânea portuguesa e elementos da cultura popular vimaranense, integrando motivos das festas gualterianas e nicolinas), convida o espectador a um exercício desassombrado de relação não mediada com as formas e favorece a compreensão de parentescos estéticos insuspeitos, numa ampla leitura das grandes continuidades culturais que permite compreender, enfim, a sobrevivência do arcaico. Esta exposição (que dispôs, com certeza, de um orçamento de produção generoso, mas não existe por causa dele) ultrapassa a rotina e o impasse em que as instituições portuguesas dedicadas à arte contemporânea subsistem nos últimos anos e abre, com o rasgo e o prazer contagiante do risco, as portas do novo século cultural no nosso país. Valerá a pena Guimarães, as outras cidades e todas as instituições artísticas dedicarem a esta proposta a atenção que merece e mostrarem-se à altura deste exemplo de independência.

Talvez o recente entendimento entre as elites políticas e o povo brasileiro (a reconciliação com as elites culturais acontecera há muito, com o primeiro modernismo de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, vindo a consolidar-se, na década de 60, com o movimento do Tropicalismo) nos possa inspirar a procuramos estas formas esclarecidas de fraternidade onde as instituições se associam à vida de todos os dias e os cidadãos as sentem, por sua vez, como suas estas casas da cultura. Que prazer é entrar no Museu da Língua Portuguesa, na Estação da Luz, em São Paulo (que tanto brado suscitou em Portugal, no ressentimento de nos vermos ultrapassados pela iniciativa alheia) que, sendo uma instituição modesta, nos surpreende com a graça duma projecção onde o nosso arqueólogo Cláudio Torres discorre brilhantemente sobre as influências árabes na cultura portuguesa, ladeado por excertos de novelas da Globo, gentes do interior brasileiro com linguajares híbridos e criativos (diz uma cozinheira diante do fogão, depois do ensopado levantar fervura: "agora vou tampar a panela!"), samba, carnaval e outras tantas coisas sérias do mundo.

Se no campo da teoria do pensamento contemporâneo, os cruzamentos e as contaminações culturais constituíram um objecto privilegiado na análise das nossas sociedades, é chegado o tempo de fazer transbordar este entendimento renovado da cultura – como natural fenómeno de mestiçagem, numa incessante construção, feita por todos e com todos – para o plano das práticas institucionais. Onde existe preparação para o debate e capacidade para a construção existirá a competência para saber acolher as formas das chamadas baixa e alta culturas, as manifestações das periferias e doutros grupos sociais emergentes, promovendo encontros mobilizadores que beneficiarão a vida em comunidade em toda a sua extensão, sem deixar de proporcionar novas oportunidades para os ofícios e para as artes. No nosso país fronteiriço, de cultura instável e novamente pobre, valerá a pena hoje experimentarmo-nos brasileiros, mais do que franceses. Tanto mais que a liberdade é o que nos resta. E é – foi sempre – o que verdadeiramente interessa.

ESTE TEXTO FOI REDIGIDO DE ACORDO COM O ANTIGO ACORDO ORTOGRÁFICO.

05

NARCISO EM MARCHA

"INVENTAR UM FUTURO IMPLICA PENSAR E AGIR NÃO APENAS ENQUANTO ARTISTAS MAS SOBRETUDO ENQUANTO CIDADÃOS - PRODUTORES E FRUIDORES CULTURAIS NUM MESMO CORPO. POIS AS POLÍTICAS SECTORIAIS SÃO APENAS UM AFLUENTE DE UMA POLÍTICA CENTRAL."

CLÁUDIA DIAS

COREÓGRAFA • PERFORMER • DOCENTE

O futuro de Portugal foi, desde cedo, o "lá fora", a distância, nossa ou alheia. Foi a Índia, o Brasil, a África, recentemente e a vários títulos, a Europa. Hoje, é a primeira vez que Portugal e os portugueses têm de desenhar, de conceber, de inventar e se dar um futuro a partir de si mesmos. Mas estão tão habituados a ter um futuro como dádiva da Providência – embora pago tantas vezes com suor e lágrimas – que sem querer, têm feito tudo para não encarar de frente esta ideia simples: não terem um futuro se eles próprios o não inventarem.[1]

Mas como inventar esse futuro, quando o presente se encontra tão atomizado e a indiferença e descrédito perante a coisa pública é apenas a face mais visível da ideologia narcísica dominante, sem que se apresente como tal?

Como mobilizar para a construção de um futuro, em que já poucos acreditam, ocupados como estão com a gestão do seu presente?

Como sonhar um sonho não psicologizado, orientado não para a realização individual do desejo mas para a edificação colectiva? - Narciso obcecado por si próprio não sonha.[2]

Não andaremos demasiado obcecados e atarefados na busca dos nossos caminhos individuais e grupais, em marcha, na satisfação dos nossos interesses mais imediatos?

Não faremos nos nossos micromundos o que os sucessivos governos em Portugal têm vindo a fazer, à macro escala, nos últimos 36 anos?

[1] EDUARDO LOURENÇO (1997), *NÓS COMO FUTURO*, LISBOA: ASSÍRIO E ALVIM.

[2] GILLES LIPOVETSKY, *A ERA DO VAZIO*, LISBOA: RELÓGIO D'ÁGUA.

No micromundo da actividade artística, fazemos micro-espectáculos, dirigidos a micropúblicos e realizamos, muitas vezes, microencontros para discutir microquestões, assumindo a responsabilidade de encontrar as soluções que não nos compete encontrar, quando nos desresponsabilizamos pelo discurso e pelo gesto capazes de tornar efectiva a expressão democracia representativa.

Envoltos mas espartilhados numa rede de ligações de *interesses miniaturizados*[3], falta-nos o discurso agrupo, unívoco, e o gesto em conformidade capaz de nos recentrar, de resgatar o nosso *homo politicus* e de nos conduzir para fora da esfera apolítica que, impotente, impotentes nos tornará.

Inventar esse tempo que virá implica *ir para trás na direcção do futuro*[4]. Voltar a fazer de novo. No qual o novo se encontra apenas no fazer e não na ideia de fazer algo novo. Repetir, sem medo do *démodé*. Pois tudo o que repetirmos estará, inevitavelmente, a acontecer pela primeira vez. Será, por isso, sempre diferente.

Repetir como condição para prosseguir. Repetir a palavra e o gesto em conformidade. Mas que palavra é essa?

Será aquela capaz de mobilizar "toda a inteligência, toda a criatividade, toda a liberdade, toda a cólera contra uma política que chama austeridade à imposição de um brutal retrocesso histórico em todas as áreas da vida social"[5]. Impedir este retrocesso histórico é condição prévia para inventar esse futuro.

[3] IDEM.

[4] A EXPRESSÃO ORIGINAL: " LOOKING FORWARD TO THE PAST AND LOOKING PAST INTO THE FUTURE." BRIAN MASSUMI (2002), PARABLES FOR THE VIRTUAL: MOVEMENT, AFFECT, SENSATION, DURHAM, DUKE UNIVERSITY PRESS.

[5] MANIFESTO EM DEFESA DA CULTURA, DEZEMBRO DE 2011.

De pouco nos servirá discutir sobre estratégias de internacionalização das artes, sem discutirmos que modelo de desenvolvimento queremos para o nosso país; De pouco nos servirá discutirmos sobre a orientação programática das estruturas culturais, sem que as mesmas sejam justa e dignamente financiadas, nomeadamente através da afectação de 1% do Orçamento do Estado (OE) para a Cultura[6]. Mas de pouco nos servirá discutir sobre o orçamento para a Cultura perante um OE que prevê o desmantelamento do próprio Estado; De pouco nos servirá discutir sobre a rede de teatros municipais sem desconstruir a repescagem neoliberal do conceito de indústria cultural, que constitui uma falácia e é ideologicamente antagónica a uma visão humanista e progressista da sociedade, misturando cultura com entretenimento e criação artística com possibilidade de negócio; De pouco nos servirá discutirmos o modelo de financiamento para a Cultura sem discutirmos a própria visão da Cultura, nomeadamente a sua crescente elitização e a meritocracia a ela associada.

Inventar um futuro implica pensar e agir não apenas enquanto artistas mas sobretudo enquanto cidadãos - produtores e fruidores culturais num mesmo corpo. Pois as políticas sectoriais são apenas um afluente de uma política central.

No momento presente em que vivemos, mais uma vez envoltos em suor e lágrimas, inventar um futuro implica, necessariamente, derrubar este Governo. Repeti-lo as vezes que forem necessárias. E agir em conformidade.

[6] ORIENTAÇÃO DA UNESCO PARA PAÍSES COM UM NÍVEL DE DESENVOLVIMENTO SIMILAR AO PORTUGUÊS 1% DO PIB

ESTE TEXTO FOI REDIGIDO DE ACORDO COM O ANTIGO ACORDO ORTOGRÁFICO.

06

UM PEQUENO ENSAIO SOBRE A CRIAÇÃO (OU COCRIAÇÃO?), COMUNIDADE E PÚBLICO

JOSÉ CRUZIO

ARTISTA MULTIDISCIPLINAR • DOCENTE

“A COMUNIDADE TORNA-SE, TAMBÉM, UM LABORATÓRIO VIVO.

COM AS SUAS SUB-CULTURAS E TRANSVERSALIDADE DE RELAÇÕES. OS SEUS INTERVENIENTES SÃO CHAMADOS A PARTICIPAR NA CRIAÇÃO. NÃO COMO COCRIADORES, NA MAIORIA DAS VEZES; MAS COMO MEROS EXECUTANTES DE PROCEDIMENTOS PRÉ-DEFINIDOS. AINDA QUE MÍNIMOS, É CERTO.

O RISCO É GRANDE E A VONTADE DE ARRISCAR AINDA MENOS. COMPREENSIVELMENTE.

O CONTEXTO INCERTO, DE FUNDOS RESTRINGIDOS POR AVALIAÇÃO (VAGA) E IDEOLOGIA (DA MATRIZ), A ISSO OBRIGA.”

POST-SCRIPTUM: ALGO MAIS E QUE JUSTIFIQUE
PELA SUA PERTINÊNCIA NO SEIO DA CRIAÇÃO
CÉNICO-PERFORMATIVA (OU NÃO), É BEM VINDO.
OBVIAMENTE...

ASSIM, EXIGE-SE UMA ESTRUTURA FLEXÍVEL E MINIMIZADA. ATIVIDADES COMO COMPLEMENTOS TRANSVERSAIS, NÃO ESTRUTURANTES MAS NECESSÁRIOS. CRIAM-SE REDES. PARCERIAS NÃO UTÓPICAS MAS EXEQUÍVEIS.

INVOCA-SE A HISTÓRIA DA COMUNIDADE OU DE UM LUGAR SEM QUE A CRIAÇÃO TENHA ORIGEM NELE. TRANSFIGURA-SE A CRIAÇÃO, ADAPTANDO-A AO NOVO LUGAR OU COMUNIDADE, MAS NÃO ABDICANDO DOS PRESSUPOSTOS FUNDADORES. E ASSIM, DESLOCALIZANDO-SE *AD INFINITUM*... OU ATÉ ONDE DER. ATÉ ONDE DER, É VÁLIDA. A ESTRATÉGIA.

E AINDA A COMUNIDADE... É O SEU PRÓPRIO PÚBLICO.

IRONIA? ALGO MAIS? OU OUTRA COISA?

07

DA JUNTA DE FREGUESIA À VIA LÁCTEA

"HISTORICAMENTE, O MEIO ARTÍSTICO PORTUGUÊS TEM OCUPADO O VAZIO DEIXADO PELA OMISSÃO DE VERDADEIRAS POLÍTICAS CULTURAIS. ALÉM DE ESTAREM ENTREGUES À CRIAÇÃO, OS ARTISTAS PORTUGUESES TÊM TAMBÉM SIDO OS PIONEIROS DE TODAS E QUAISQUER ESTRATÉGIAS PARA A CULTURA, SENDO QUE, NALGUNS CASOS, OS GOVERNOS VIRIAM MAIS TARDE EMPUNHAR ESSAS BANDEIRAS COM ATITUDE SURPREENDENTEMENTE MILITANTE."

TIAGO RODRIGUES

DRAMATURGO E ATOR • DIRETOR ARTÍSTICO DO MUNDO PERFEITO

A criação não usa as mesmas unidades de medida que a economia, a sociologia ou a política. Esta é a raiz de grande equívocos, mas também a sede da liberdade de pensamento de que a criação artística não pode abdicar, sobretudo em tempos em que o discurso dominante reclama "alinhamento estratégicos" que poderiam levar a perigosas uniformizações. Uniformizações de ideias, de soluções, de esperanças e de unidades de medida.

Ao passo que a política e a economia continuam a trabalhar às escalas nacional e continental (Portugal e a Europa), a criação contemporânea, sobretudo no caso das artes performativas, trabalha às escalas local e global. A criação contemporânea só tem duas áreas de actuação delimitadas: a comunitária e a planetária. Isto aplica-se também à sua relação com o outro – o público – que está presente "aqui" ou, potencialmente, "em todo o lado". É o oito e o oitenta, sem meios termos. Todas as fronteiras administrativas, geográficas e fiscais que existem entre a junta de freguesia e a Via Láctea são menos relevantes para a criação do que outras idiossincrasias mais subjetivas e fluídas, como sejam os dialectos, o urbanismo ou o folclore.

"A CRIAÇÃO CONTEMPORÂNEA SÓ TEM DUAS ÁREAS DE ACTUAÇÃO DELIMITADAS: A COMUNITÁRIA E A PLANETÁRIA."

OS NÓMADAS

Não são os marcos geodésicos ou os sacralizados ratings que definem as centralidades da criação artística. Aliás, se há paradigma em constante mutação no campo da produção artística é o da centralidade. Tem sido assim em todas as fa-

ses de renovação da criação europeia e deveria ser assim para Portugal, país que não pode resignar-se com a sua condição periférica e que deveria aprender que os "novos centros" são os lugares de passagem, os corredores entre culturas e realidades. Os artistas e os agentes culturais portugueses da área das artes performativas aprenderam essa lição durante as últimas duas décadas.

Aquilo a que chamo a "obsessão imobiliária" das gerações anteriores – cada um com o seu teatro, como garante de independência – originou vagas posteriores de artistas nómadas. Alguns deles sedentarizaram-se, aderindo à tradição de "possuir" o seu espaço de apresentação. No entanto, foram suficientes e suficientemente relevantes os artistas que se mantiveram nómadas, a ponto de darem, enfim, sentido à existência dos teatros públicos que foram nascendo em todo o território português. Teatros cujo funcionamento com o mínimo de qualidade depende, em muitos casos, do facto de estar nas mãos dos tais nómadas que se foram sedentarizando.

Ainda assim, o Estado, mesmo ao fim de quase 20 anos, não sucede em compreender estes nómadas. São agentes culturais que cresceram alimentados pela programação internacional, que se foi tornando cada vez mais parte da vida cultural portuguesa e não só em Lisboa ou no Porto. São artistas que, nalguns casos, têm mais afinidade com um artista de Beirute ou de Oslo, do que com um outro artista, também português, que mora no mesmo bairro. E que encaram isso como um facto normal da vida de um criador do nosso tempo, servindo-se da

"AQUILO A QUE CHAMO A "OBSESSÃO IMOBILIÁRIA" DAS GERAÇÕES ANTERIORES – CADA UM COM O SEU TEATRO, COMO GARANTE DE INDEPENDÊNCIA – ORIGINOU VAGAS POSTERIORES DE ARTISTAS NÓMADAS."

mobilidade artística tanto quanto são reféns da precariedade que implica o seu nomadismo.

Na sua grande heterogeneidade estética, as artes performativas contemporâneas do nosso país têm em comum o desígnio da internacionalização. Alguns projetos têm circulado mais ou menos regularmente fora de Portugal, por vezes até com relativo protagonismo, mas nunca conquistando um lugar cativo nas programações europeias. No entanto, esta internacionalização é muito mais que um mecanismo de sobrevivência em tempos de crise ou uma ambição profissional. É a expressão visível de um pensamento "internacionalista" inscrito no código genético das mais recentes gerações de artistas portugueses.

AS FORNALHAS DA INTERNACIONALIZAÇÃO

Historicamente, o meio artístico português tem ocupado o vazio deixado pela omissão de verdadeiras políticas culturais. Além de estarem entregues à criação, os artistas portugueses têm também sido os pioneiros de todas e quaisquer estratégias para a Cultura, sendo que, nalguns casos, os governos viriam mais tarde empunhar essas bandeiras com atitude surpreendentemente militante. Foi assim com o trabalho realizado com as escolas, a formação de públicos, os serviços educativos, o trabalho com a comunidade e o próprio desenvolvimento do conceito de programação de equipamentos culturais. Os artistas foram fazendo esse trabalho estratégico e tornando-o até parte integrante do seu discurso artístico, desbravando cami-

nho para que o governo e as autarquias viessem adoptar ideias, à boleia de experiências de sucesso. Isto para mencionar os raríssimos e felizes casos em que tal acontece. Um deles, é a internacionalização.

Antes de se ter tornado uma palavra preciosa nas oratórias de políticos em inaugurações de centros culturais, um emblema retórico usado quase sempre ao lado da expressão "indústrias criativas", já a internacionalização das artes performativas portuguesas era laborada no terreno pelos agentes culturais. Festivais que se dão ao trabalho de trazer programadores estrangeiros a Portugal e os guiam pela cena nacional; artistas que insistem em trabalhar em rede com outros artistas estrangeiros; programações portuguesas que estendem pontes para programações internacionais – estas são as verdadeiras fornalhas da internacionalização. E ela tem sido cozinhada lentamente pelos agentes culturais, com uma grande tolerância perante a frustração, acreditando que a cena europeia teria que ser o habitat natural de afirmação e reconhecimento da criação portuguesa. Este trabalho, já realizado, é o que prioritariamente deveria merecer o apoio específico do Estado para a internacionalização. Isto, porque a intervenção do Estado deveria servir para amplificar e solidificar as iniciativas civis que já constituem uma verdadeira internacionalização das artes portuguesas.

A INTERNACIONALIZAÇÃO DE GABINETE

Infelizmente, não são apenas as unidades de medida de espaço que diferem na criação e na política. Também a relação

"(...) A INTERVENÇÃO DO ESTADO DEVERIA SERVIR PARA AMPLIFICAR E SOLIDIFICAR AS INICIATIVAS CIVIS QUE JÁ CONSTITUEM UMA VERDADEIRA INTERNACIONALIZAÇÃO DAS ARTES PORTUGUESAS."

com o tempo é distinta. Um dos grandes factores de instabilidade provocado pelo corrupio ministerial que tem assolado a Cultura na última década e meia, resulta da vontade de colocar em prática rapidamente novas ideias e estratégias que não estão assentes numa reflexão ponderada e numa proposta a longo prazo para uma política cultural para o país.

Depois de muitos anos e trabalho dedicados pelos agentes culturais à internacionalização, com algum precioso mas insuficiente apoio institucional, surge agora (finalmente) um expressivo programa de apoio governamental nesta área. No entanto, no que toca às artes performativas, revelou-se desadequado e desconhecedor tanto das reais necessidades da comunidade artística como das verdadeiras vias de internacionalização ao dispor da cena portuguesa.

Esquivos a aprenderem com os agentes culturais no terreno, os decisores políticos optaram por apoiar a sua própria ideia de internacionalização das artes, usando critérios que podem ter validade no universo da economia, mas que são ineficazes para a exportação da arte portuguesa. Também aqui, as diferentes medidas deviam ser reconhecidas. Um exemplo disso, é a decisão de beneficiar projetos de internacionalização para África, América Latina, Ásia e Oceânia, talvez ao abrigo da convicção de que é nos países continentais com economias em crescimento (Brasil, China, Índia) que estão as oportunidades de negócio para o mercado único europeu. Na verdade, há aqui um duplo equívoco. Nem o Portugal artístico alguma fez realmente parte dessa Europa única – aspiração

ainda por conquistar – nem as oportunidades de exportação da arte portuguesa estão sobretudo nos destinos não-europeus – onde, em muitos casos, a programação internacional é ainda mais exclusiva do que no território europeu e, portanto, menos permeável aos artistas portugueses. Não se trata de defender uma linha completamente europeísta, mas sim uma estratégia que pense Portugal como um novo centro, ponte privilegiada entre o Norte e o Sul. Da mesma forma que é importante criar laços com o Sul, ou reforçar os que as afinidades culturais já evidenciam, continua a ser urgente a afirmação da criação portuguesa na Europa.

Numa lógica de programação, faz todo o sentido sermos o anfitrião de um encontro Norte/Sul, transformando Portugal nessa "nova centralidade". Isso implica uma aposta acrescida na arte contemporânea originária de países em desenvolvimento. Há vários projetos de programação que não só defendem esta ideia como a têm colocado em prática de forma exemplar. E isso tem, com certeza, alguma influência na internacionalização da criação portuguesa. No entanto, o fluxo de apresentação internacional das artes performativas portuguesas só pode ser constante e forte se começar por afirmar-se na Europa e, depois, fazendo uso do nosso estatuto privilegiado de "nova centralidade" espalhar-se por outros territórios. Um diálogo profundo com o sector teria alertado os decisores políticos para esta fundamental distinção entre programação internacional e internacionalização da criação.

O risco de pensar a internacionalização desde cima e sem articulação profunda com os fazedores do que se está a internacionalizar, é estar a investir no fogo de artifício que impressiona efemeramente em vez de criar as bases de um futuro mais sustentável para a criação portuguesa. A aposta nos destinos não-europeus é apenas um sintoma. Há outros. A fixação de uma data para um concurso em vez da manutenção de uma linha de apoio aberta ao longo do ano, é também exemplo desta desadequação. Assim como a exclusão de projetos beneficiários de outro tipo de apoios estatais, como se fosse a prioridade não fosse exatamente a de internacionalizar o que já é considerado um serviço público digno de apoio e viabilizar internacionalmente o que já justificou um investimento de dinheiros públicos em território nacional.

Estas lógicas acabam por fazer o contrário daquilo que devia fazer um programa de apoio à internacionalização. Em vez de servirem de estímulo à internacionalização que já é feita, consolidando-a, acabam por promover a invenção de projetos artísticos propositadamente para obter este apoio (sobretudo nestes tempos de falência financeira do tecido artístico) e o "fabricar" de parcerias que não existiriam sem este programa de apoio e que não têm base de sustentação para lá dele. Trata-se de internacionalização por decreto. A longo prazo, pese embora alguns benefícios pontuais, pode até atrasar uma verdadeira internacionalização da criação contemporânea portuguesa.

AS PERGUNTAS POR RESPONDER

A efetiva internacionalização das artes performativas portuguesas é um trabalho lento, que continua a ser feito, em toda a sua diversidade e em várias frentes. Ao reconhecer isso e ao consertarem as suas estratégias com os agentes mais relevantes nessa área, os decisores políticos compreenderiam que, embora o apoio financeiro seja essencial, há todo um trabalho de diplomacia cultural que é igualmente fundamental.

Qual é o lugar da criação contemporânea numa comitiva do Presidente da República ou do Primeiro Ministro em visita de estado a outro país? O que conhecem e pensam os nossos embaixadores e adidos culturais do teatro e dança contemporâneos do país de que são representantes plenipotenciários? Quais são os espaços de maior afirmação do teatro e dança portugueses no estrangeiro e como reforçar essa ação? Quais as mais eficazes parcerias estratégicas entre agentes e equipamentos culturais portugueses e estrangeiros que poderiam ser alargadas? Que trabalho é feito pelos teatros e centros culturais estatais no plano da internacionalização?

Responder a este parágrafo de perguntas e agir sobre as respostas obtidas, articulando essa ação com os agentes culturais independentes, seria o caminho para uma estratégia

abrangente e eficaz no plano da internacionalização. No entanto, seria imperdoável omitir a necessidade de um apoio mais forte à criação para que haja, afinal, o que internacionalizar. Uma lógica de financiamento às artes que continue a beneficiar o statu quo em detrimento da renovação do tecido artístico, será meio caminho andado para que o trabalho de internacionalização se transforme na antecâmara da emigração dos profissionais das artes.

Para que a internacionalização das artes performativas portuguesas seja um fenómeno e não uma coleção de case studies, é necessário apoio estatal e, fundamentalmente, um pensamento bilingue por parte dos decisores políticos. Em vez duma política monoglota, que só entende o vocabulário da economia, é preciso política bilingue para as artes e a Cultura. É preciso a ponte entre o mensurável economicamente e o aspecto incomensurável que está sempre presente nas artes. Isto significa, para os decisores políticos, não ceder à tentação de medir toda a criação em unidades de medida que não servem para a criação. Significa não oficializar a criação no ato de a apoiar, mas apoiá-la naquilo que traz de único à sociedade: o ser outra forma de pensamento e conhecimento, que implica o risco e o erro para ser uma verdadeira ferramenta de pensar o mundo às escalas local e global.

ESTE TEXTO FOI REDIGIDO DE ACORDO COM O ANTIGO ACORDO ORTOGRÁFICO.

08

CRIATIVOS?

"ASSIM, A ARTISTIZAÇÃO DO CAPITALISMO PODE SER ENCARADA COMO UMA FÓRMULA ADAPTATIVA QUE LHE PERMITE MOBILIZAR OS TRABALHADORES CRIATIVOS, DORAVANTE ESSENCIAIS PARA A PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E DESTRUIÇÃO DE MERCADORIAS EM REGIME DE ACUMULAÇÃO FLEXÍVEL."

JOÃO TEIXEIRA LOPES

SOCIÓLOGO • PROFESSOR NA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Na história das mutações do capitalismo, Boltanski e Chiapello encontram três tipos-ideais: o primeiro espírito, fortemente ligado ao ethos burguês tradicional de base familiar e paternalista, em que o detentor do capital era uma figura conhecida pessoalmente pelos seus empregados; o segundo espírito, no essencial associado ao capitalismo organizado de Lash e Urry e, finalmente, a partir dos escombros dos movimentos sociais da década de sessenta do século passado e do embate dos choques petrolíferos de 1973-75, o terceiro espírito, próprio da economia mundializada.

Ora, na tentativa de conciliação entre a herança do ascetismo protestante e o hedonismo da sociedade de consumo, este terceiro espírito vai apropriar-se das críticas pós-materialistas (tão vibrantes no activismo de classe média do Maio de 68 ou nas manifestações contra a guerra do Vietname, que fascinaram Marcuse) em oposição aos modelos organizacionais do século XX (fordismo; capitalismo organizado), no que tal significa de aversão às tradicionais hierarquias, através de um fervor anti-institucional, anti-organizacional e anti-burocrático, fortemente moldado pela configuração ideológica do individualismo pós-moderno, em articulação e em compromisso com as constelações valorativas anteriores. Sob esse pano de fundo ("sedução-resistência-busca de autojustificação") estrutura-se o que os autores apelidam de "crítica artista" do capitalismo, ancorada na aguda percepção de perda de sentido da modernidade e de revolta contra o desencantamento do mundo, de que Weber (2001) falava, ou contra a alienação enquanto desligamento do ser-da-espécie, na senda de um Marx (2007) ainda com resquícios hegelianos.

A versatilidade do capitalismo no seu terceiro espírito consistiria, então, na incorporação parcial da crítica artística, moldando-se aos valores e representações pós-materialistas, descartando a crítica social, de base classista e assente na luta contra as desigualdades e a exploração.

Ora, Boltanski e Chiapello encontram na genealogia da crítica artística o modelo do poeta maldito e da boémia (com Baudelaire à cabeça), no seu elogio do nomadismo, da mobilidade, da flânerie.

Assim, a artistização do capitalismo pode ser encarada como uma fórmula adaptativa que lhe permite mobilizar os trabalhadores criativos, doravante essenciais para a produção, circulação e destruição de mercadorias em regime de acumulação flexível. Todos esses trabalhadores, enfim, que fazem do seu quotidiano uma obra de arte, antes mesmo de fazerem as obras de arte, e que constituem hoje um núcleo relativamente numeroso e central do novo pessoal dos serviços com forte pendor intelectual e científico, juvenilizado e tendencialmente precário. Não falamos, pois, apenas do violoncelista, do escultor, do pintor ou do escritor. Falamos, também, de todos os técnicos superiores que trabalham na criação de conteúdos e no manuseamento de informação, frequentemente para grandes grupos económicos globais. Profissionais que conciliam, no seu habitus, "o impulso para resistir" e "a fantasia da autonomia" incorporando discretamente os valores da acumulação flexível em nome de um pendor libertário e anti-burocrático; profissionais que se representam como autónomos, libertos de

constrangimentos (horários, rotinas, patrões) e sob a lógica nómada do projecto. Profissionais que transformam as cidades, reciclando espaços urbanos residuais, intersticiais ou vazios numa lógica cultural e artística, gerando novos contextos físicos e organizacionais para as suas práticas (casas e fábricas abandonadas, velhos armazéns, etc.), inserindo-se em novas categorias, tantas vezes de dupla pertença (empreendedores em *part-time* e assalariados precários, por exemplo), criando novos ambientes organizacionais e cenários de interacção que definem como *co-working* ou *open-spaces*; formando cooperativas e associações, saltando da restrita esfera da arte para as mais largas atmosferas estetizantes. Profissionais adaptáveis, num capitalismo em metamorfose parcial. Profissionais, em suma, que vivem o paradoxo, assinalado por Beck (2009), de se criarem a si próprios por obrigação social, pressuposto do individualismo institucionalizado da segunda modernidade:

"Convidam-se as pessoas a constituírem-se como indivíduos. A planear, a entender, a desenhar-se como indivíduos e, em caso de fracasso, a culparem-se a si mesmos. De forma paradoxal, a individualização implica, por conseguinte, um estilo colectivo de vida" (Idem: 14).

Mas tal resistência "vê-se assim deslocada e tornada inócua", como acertadamente aponta Richard Lloyd aos neoboémios. Iludidos (alienados?), participam no sistema, ainda que explorados, resolvendo o dilema do capitalismo artístico, assinalado por Castoriadis:

"O sistema capitalista só pode sobreviver tratando de reduzir continuamente os assalariados a simples executantes e só pode funcionar na medida em que esta redução não se opere. O capitalismo está obrigado a solicitar constantemente a participação que ele mesmo trata, por outro lado, de impossibilitar (Castoriadis apud Bolstanski e Chiapello, 2002: 53).

Parafraseando o título de um artigo de Peterson e Anand, carreiras caóticas (e que valorizam o caos, acrescentaria), podem criar campos profissionais estáveis, ordenados e...lucrativos, onde é intensa a valorização de um capital social quer de tipo exclusivo (de forte solidariedade grupal e produzindo reciprocidade), quer de tipo inclusivo (usando a terminologia de Putnam), neste último caso ligando diversas redes entre si (aglutinando o diverso; acumulando informação e recursos multiformes e multi-localizados); conjugando laços fortes (afectivos) e laços fracos (funcionais) com manutenção de uma individualidade saliente; promovendo novas recompensas e mecanismos de consagração com ênfase em mecanismos múltiplos, descentralizados e informais, concomitantes com uma pluralidade de motivações e de construção de reputações (Borges e Costa, 2012) muitas vezes à margem do Estado e navegando na instabilidade, no provisório e no pós-linear (precário), possibilitando, em suma, a criação de um "estilo de vida criativo comunitário" (Menger, 2005) onde o artista e o trabalhador pós-taylorista se fundem no profissional criativo, assinalando o mundo artístico como modelo para o trabalho qualificado (embora precário) e as organizações do capitalismo tardio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BECKER, HOWARD (1982), *ART WORLDS*. BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS

BOLTANSKI, LUC E CHIAPELLO, ÈVE (2002). *EL NUEVO ESPÍRITU DEL CAPITALISMO*. MADRID: AKAL

BORGES, VERA E COSTA, PEDRO (ORGS), *CRIATIVIDADE E INSTITUIÇÕES. NOVOS DESAFIOS À VIDA DOS ARTISTAS E DOS PROFISSIONAIS DA CULTURA*. LISBOA: IMPRENSA DE CIÊNCIAS SOCIAIS.

BOURDIEU, PIERRE (1996), *AS REGRAS DA ARTE*. LISBOA: PRESENÇA

BOURDIEU, PIERRE E BOLTANSKI, LUC (1976), « LA PRODUCTION DE L'IDÉOLOGIE DOMINANTE » IN *ACTES DE LA RECHERCHE EN SCIENCES SOCIALES*, NOL. 2, Nº 2-3, PP. 3-73.

COMISSÃO EUROPEIA (2010), *LIVRO VERDE: REALIZAR O POTENCIAL DAS INDÚSTRIAS CULTURAIS E CRIATIVAS*. BRUXELAS: COMISSÃO EUROPEIA.

JOÃO AGUIAR, THE *AESTHETICIZATION OF EVERYDAY LIFE* AND THE DE-CLASSICIZATION OF WESTERN WORKING-CLASSES *THE SOCIOLOGICAL REVIEW*, 59:3 (2011)

LASH, SCOTT E URRY, JOHN. (1987), *THE END OF ORGANIZED CAPITALISM*. CAMBRIDGE, POLITY.

LLOYD, RICHARD (2006), *NEO-BOHEMIA. ART AND CULTURE IN THE POSTINDUSTRIAL CITY*. CAMBRIDGE: ROUTLEDGE.

LOPES, JOÃO TEIXEIRA, "CRENÇAS NO CAMPO CULTURAL – EM DIRECÇÃO AO POLITEÍSMO?" IN VÍTOR OLIVEIRA JORGE E JOSÉ M. COSTA MACEDO (ORGS), *CRENÇAS, RELIGIÕES E PODERES – DOS INDIVÍDUOS ÀS SOCIABILIDADES*. PORTO: AFRONTAMENTO.

MARX, KARL E ENGELS, FRIEDRICH (2007), *A IDEOLOGIA ALEMÃ*. SÃO PAULO: BOITEMPO

MENGER, PIERRE-MICHEL (2005), *RETRATO DO ARTISTA ENQUANTO TRABALHADOR*. LISBOA: ROMA.

PETER WAGNER, LIBERTÉ ET DISCIPLINE. LES DEUX CRISES DE LA MODERNITÉ. III , PARIS, MÉTAILIÉ, 1996,

09

DENTRO DO MUNDO

"A ARTE É O IMPÉRIO, NÃO TEM PRIVILÉGIOS INTELECTUAIS OU POLÍTICOS. NÃO É A REFLEXÃO QUE FALTA AO TEMPO. É MAIS UM DENTRO DO MUNDO A TESTAR A SUA SOBREVIVÊNCIA OU POSSIBILIDADE."

JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES

DRAMATURGO • MEMBRO DO TEATRO PRAGA

A relação entre arte e instituição, arte e império, ou seja, e no caso europeu, arte e democracia (termo consensual e suficientemente abrangente), exige, aos artistas e teatros, consciência, perversidade e cinismo. Que Estado me financia? Quem é que não é financiado? Porque fui eu escolhido? Que mérito tenho, ser arte do regime? Quem me apoia? Quem me aplaude?

Aquele que faz o espetáculo não é observador distinto, a ver de fora, do alto da torre. Somos todos criminosos. A arte é o império, não tem privilégios intelectuais ou políticos. Não é a reflexão que falta ao tempo. É mais um dentro do mundo a testar a sua sobrevivência ou possibilidade. Por isso a arte não provoca "roturas" nem "interrompe", como pretende alguma filosofia. A interrupção é prevista pelo próprio sistema em que os leitores, espectadores, artistas e demais familiares atuam. A esta suposta interrupção o sistema chama arte, e com isto delimita o seu campo. O público sabe ao que vem. O seu espaço é respeitado. Não há imprevistos.

CASO 1

Um Curador/Artista do projeto BMW Guggenheim Lab (parceria entre a multinacional BMW e a "instituição" Guggenheim) relata uma experiência de vida. Este projeto de curadoria habita uma cidade por um período de dois anos. Começou em Nova Iorque, depois Berlim, e seguirá para Bombaím. O conceito assenta nas palavras "mobilidade" e "provisório", e corresponde à vontade do museu sair do seu espaço físico, limitado e previsível, para dentro da cidade. Trata-se de um dis-

curso recorrente na contemporaneidade e transversal a várias áreas artísticas. Vem a isto atrelada a "vontade de estar mais próximo das pessoas", a "procura de novos públicos", a "desmitificação da arte" e outros nobres objetivos.

Uma das componentes do projeto BMW Guggenheim Lab, a mais visíviel, é a montagem de uma estrutura provisória num local público, construída para albergar eventos vários, palestras, etc. A estrutura (sempre a mesma, seja em Nova Iorque, Berlim ou Bombaím) não tem paredes nem fronteiras, é simbolicamente e, na sua arquitetura, "aberta" ao cidadão.

O Curador/Artista em causa tem como função pensar a instalação desta estrutura em Berlim. Com que atividades, subordinada a que tema e, sobretudo, em que local? Decidiu tomar como assunto uma zona da cidade pertença do município e cujos terrenos estão a ser vendidos a privados para cobrir as dificuldades financeiras. A venda do património, segundo o próprio Curador/Artista, tem como consequência a descaracterização daquele lugar, mas também assalta os direitos e interesses dos moradores do bairro, questão muito cara aos berlinenses. Com as melhores intenções, o projeto BMW Guggenheim Lab pretende então chamar a atenção para o problema plantando aqui a sua estrutura provisória. Quer colocar-se ao lado dos moradores, contra o grande capital e as soluções urbanísticas de argumentação económica.

Acontece que, assim que a imprensa divulga a intenção, rompem inesperadamente as manifestações. Os moradores não querem a BMW e o Guggenheim nas suas beiras. Conotam o projeto com desígnios capitalistas e especulativos, e acusam-no de provocar o aumento do preço dos terrenos, das rendas dos apartamentos, das propriedades. As manifestações sucedem-se, requer polícia no local, há primeiras páginas de jornal, e a boa intenção cai por terra. Uma semana depois, antes sequer de ser montada a estrutura provisória, o Guggenheim, passando à frente do Curador/Artista, resolve relocalizar o projeto e ocupar um lugar menos controverso.

O Curador/Artista defende-se assim dos argumentos dos moradores: Eu sei que trabalho para a BMW e para o Guggenheim mas utilizei estes meios para dar visibilidade a uma pretensão justa e anti-capitalista. Estou ao serviço do sistema, é verdade, mas podemos fazer uso do sistema para lutar contra o sistema.

E tem razão. O Artista/Curador não está fora do sistema. O artista é o sistema. Por isso a sua ação não pode ser pensada com o objetivo

de defender a causa dos pobres, dos menos poderosos ou de ativistas anti-capitalistas. Não vale de nada simplificar o mundo e agir com o intuito de fazer o bem, porque a complexidade volta-se contra a simplificação. A intervenção do artista começa precisamente com as manifestações que despontam, com a polémica e a gestão da polémica, com a confrontação, a contingência e o risco gerados pela sua ação.

Porque o artista não é o bom a lutar contra os maus. A arte não é a solução política. Não é o discurso sobre os outros. Não é a luz que ilumina, não é a coisa esclarecida a destacar-se da realidade embrutecida. Não é a ponderação num mundo sem tempo para o pensamento como não é a profundidade no deserto da superficialidade. Não é o espelho da realidade. É a própria realidade. Faz parte do reflexo do mundo. Está nele incluída. No mesmo mundo dos moradores, da câmara municipal, dos especuladores. Defender os desprotegidos com uma instalação é ingenuidade panfletária, é julgar que se pode resolver o problema quando apenas se pode enfrentar a incerteza.[1]

(Não chega os liberais a defender sozinhos o liberalismo ou os ambientalistas a defender o ambiente ou os socialistas a defender o estado social. Não chega os artistas a defender a arte nem os teatros a defender os teatros nem os capitalistas a defender o capitalismo nem os anti-capitalistas a defender o anti-capitalismo (cf. Solterdijk, Stress e Liberdade). Um mundo assim é um mundo estagnado. Não podemos circular eternamente. Há que sair do círculo. Provocar curtos-circuitos.)

[1] FOI COM A INCERTEZA QUE POR EXEMPLO SCHLINGENSIEF SOUBE LIDAR NA FAMOSA AÇÃO DE RUA "AUSLÄNDER RAUS! SCHLINGENSIEFS CONTAINER" NO FESTIVAL WIENER FESTWOCHEN DE 2000.

A citação de Paul Klee diz: "A arte não reproduz o visível, ela torna visível." Não reproduz o visível, sim, mas também não o torna visível: inventa-o, consciente de que a invenção é o visível. Não há inocência.

(Quem é o meu público? E eu respondo: Ninguém.)

CASO 2

Chegou-me um email de um programador a propósito do espetáculo do Teatro Praga *Israel* (criação de Pedro Penim com Catarina Campino). Diz assim:

> *Finally I have come to the conclusion, that I am not totally convinced. Maybe it is given to the fact, that I have not seen the performance live myself. But the subject is a delicate one, and becoming even more 'explosive' in every sense of the term right now of course. And in this context I do not feel sure enough about the approach of the piece to be able to fully stand up for it.*

A recusa apenas importa porque permite denunciar uma contradição argumentativa a que o espetáculo *Israel* tem dado particular visibilidade. Dizem (artistas, programadores, espectadores iluminados e família do ramo): aceitamos a arte como o lugar onde se fazem perguntas, onde há espaço para a indefinição e para o pensamento. Exigimos da arte que nos leve pelo desconhecido, que não pense por nós, isto é, aceitamos e reproduzimos todos os lugares comuns de um discurso da to-

lerância e da educação artística contemporânea (não há maus e bons, preto e branco, o mundo é complexo e cinzento, a arte política tem de ser sofisticada e não panfletária, etc.). Mas até onde defendemos ou agimos em concordância com as palavras que produzimos? Até que ponto reconhecemos o seu conteúdo? Ou melhor: o que querem estas palavras dizer quando nos vemos perante a necessidade de fazer escolhas, ou diante de um tema bicudo?

O espetáculo *Israel* faz tudo para olhar para um país como ele nunca é olhado em circunstâncias públicas (espetáculos, obras de arte, artigos de jornais, livros, documentários e por aí fora): como uma palavra disposta a ser reinventada, abusada, rescrita. O espetáculo aproveita-se da palavra "Israel" e fá-la destinatária de uma carta de amor, transforma-a num objeto monstruoso, estranho, atraente, histórico, não linear. Recolhe a palavra "Israel" e pessoaliza-a, reveste-a de uma intimidade que publicamente nunca lhe reconhecemos. *Israel* é um espetáculo que não escolhe a política imediata da palavra (a sua narrativa mediática), antes inventa a visibilidade, mostra, com a concretização em objeto performático, os escolhos desta escolha e não esquece o facto de o elefante (a palavra "Israel") a pairar sobre o público[2], contagiar qualquer leitura, retirar liberdade, limitar o espectador. *Israel* conhece as suas dificuldades, pensou o seu contexto, sabe-se dentro do mundo.

Quando se recusa este espetáculo por não se sentir nele a certeza de uma abordagem que tenha em conta o conflito bélico e político (o elefante, a palavra mediática "Israel"), está-

[2] NO ESPETÁCULO, POR CIMA DO PÚBLICO, PAIRAVA UM ELEFANTE INSUFLÁVEL.

se a eliminar a possibilidade de invenção. Fixa-se o olhar no elefante e não se dá oportunidade à intimidade singular. Por trás da recusa está a incapacidade (moralista? moral?) de considerar sequer o objeto que faz de um discurso aparentemente apolitizado a sua política, o objeto artístico que, entendendo o seu lugar no mundo, percebeu que a política possível está na relação singular, ideológica, amorosa, apaixonada.

Esta incapacidade deve-se à interposição de uma expectativa precisa, a de encontrar uma resposta à pergunta "De que lado estás?". Sendo que a pergunta que este espetáculo coloca é: Será possível eu, *Israel*, existir sem essa pergunta?

Não querendo linchar uma recusa que em tão poucas linhas se justificou (e assumindo que a tomo como cobaia para este texto e que corro nisso o risco de ser injusto), dirijo então agora o foco para quem pensou o espetáculo de modo a não deixar escapar a pergunta "será possível eu existir?". O elefante que paira na sala (não o cenográfico mas o que este simboliza) intimida o leitor, dirige-o. A palavra "Israel" (o elefante) desperta a pergunta que aqui não se quer colocar. E, no entanto, o espetáculo insiste na palavra, coloca-a no título porque só é possível reinventar a palavra expondo-a. É no confronto entre a intimidade política do espetáculo e a sua política pública que *Israel* opera. Com uma ambição eventualmente desmesurada e sobretudo muito vulnerável. E a sua vulnerabilidade é reconhecer a sua impossibilidade. Porque reconhece o seu contexto e paradoxo: o de se chamar "Israel" e o de ser teatro.

10

ESTÂNCIA
(ESTAR + -ÂNCIA)

CARLOS FERNANDES
ARTISTA PLÁSTICO • ASSISTENTE DE PRODUÇÃO NO TEATRO VIRIATO

"UM ESPAÇO DESABITADO ASSOMBRA-NOS COM A SUA OMNIPRESENÇA.

UM "NÃO LUGAR" QUE APENAS É CRIADO NO INSTANTE EM QUE NOS DEIXAMOS HABITAR E TRANSFORMAR.

UM TERRITÓRIO INÓSPITO, DESCONHECIDO E DESAFIANTE AOS SENTIDOS, MOTIVADOS PARA CONSTRUIR NELE A NOSSA IDENTIDADE.

UM PALCO QUE ENCONTRA EM CADA UM DE NÓS UM LUGAR PRÓPRIO, DEIXANDO O ANONIMATO E TRANSPORTANDO-NOS PARA UMA ESTÉTICA QUE NOS DEFINE."

NÃO LUGAR #2

ESCRITORIO

11

DESAFIOS PARA A CIRCULAÇÃO INTERNACIONAL DA DANÇA PORTUGUESA

"PORTUGAL DEPARA-SE COM UM PROBLEMA DE ESCALA OU, SE PREFERIRMOS, UMA INEVITABILIDADE DE ESCALA NO QUE DIZ RESPEITO AOS CIRCUITOS DE APRESENTAÇÃO PARA AS ARTES PERFORMATIVAS EM GERAL E PARA A DANÇA EM PARTICULAR."

TIAGO GUEDES

COREÓGRAFO • DIRETOR ARTÍSTICO DA MATERIAIS DIVERSOS E DO TEATRO VIRGÍNIA

O seguinte texto tenta diagnosticar os principais problemas e equívocos que têm (des)ajudado a circulação internacional da dança portuguesa. Ele será parcial e imbuído da minha experiência como criador, como programador e como produtor. Tentará lançar pistas tendo como referência exemplos de boas práticas com as quais me tenho deparado e que tanto têm ajudado a internacionalização de artistas baseados em países próximos do nosso.

Portugal depara-se com um problema de escala ou, se preferirmos, uma inevitabilidade de escala no que diz respeito aos circuitos de apresentação para as artes performativas em geral e para a dança em particular. Os teatros e festivais onde a dança contemporânea pode ser apresentada sempre foram poucos, embora nos últimos anos se tenham notado transformações significativas. Essa situação tem sido contornada com o interesse de vários teatros em programar dança contemporânea, nomeadamente através das múltiplas redes de programação e circulação criadas com os apoios do QREN nos últimos cinco anos. Esse facto tem viabilizado uma difusão nacional mais efectiva das obras coreográficas criadas por artistas em Portugal, permitindo o contacto com um público mais alargado. Os festivais que foram surgindo no país também têm contribuído para esta presença mais assídua da dança em sítios onde raramente ela era apresentada. O mapa de circulação nacional foi reconfigurado nos últimos anos e às já constantes Lisboa, Porto, Viseu, Guimarães, Faro, Montemor-o-Velho e Montemor-o-Novo juntaram-se cidades como Coimbra, Vila do Conde, Torres Novas, Minde ou Castelo Branco que têm sido lugares de passagem obrigatória para muitos projectos.

No entanto, voltando à questão de escala, seria muito importante rever a forma como os apoios à internacionalização são facilitados em Portugal e como a diplomacia cultural, a meu ver, não está a resultar.

A circulação internacional é fulcral para que artistas e companhias optimizem os seus recursos, prolonguem o tempo de vida dos seus espectáculos e entrem no mercado global dos circuitos de dança contemporânea. Infelizmente, vejo os apoios à internacionalização confundidos com apoios à circulação, nomeadamente, apoios a deslocações. Ora, para um projecto, para um artista ou para uma companhia se deslocarem tem que existir todo um trabalho prévio que fará com que essa circulação aconteça. Na realidade, quando se apoiam viagens não se estão a apoiar os artistas portugueses, mas sim os festivais e teatros internacionais que, desta forma, poupam dinheiro com despesas logísticas. Não quero com isto dizer que os apoios existentes sejam maus, mas são insuficientes e só beneficiam deles quem já se movimenta no circuito internacional.

Não obstante o grave contexto nacional que a falta de políticas culturais acertadas e concertadas tem gerado nos últimos anos, passamos um período de grande invenção coreográfica. Tal como na música portuguesa, a dança contemporânea está a passar um período com excelentes espectáculos, artistas motivados, particulares e que poderão em muito beneficiar de uma diplomacia cultural e de acções com vista à internacionalização mais concertadas. Por isso, deixo algumas pistas que intuo poderem ajudar:

1. VISIBILIDADE

Os artistas portugueses, para circularem internacionalmente, têm que ser vistos, descobertos, conhecidos, questionados e confrontados, se possível em contextos onde o seu trabalho seja defendido. Nenhum artista sairá do país se o seu trabalho não for descoberto. Essas descobertas podem ser mais ou menos oficiais, mas pressupõem sempre dois contextos – ou que venham até nós ou que sejamos nós a ir ao encontro de quem programa. Tomo como exemplo a ONDA – Office Nacional de Diffusion Artistique, não pelo fascínio pelo modelo francês (falível) mas por conhecer bem as acções e resultados efectivos que são produzidos. Este organismo do Ministério da Cultura francês dedica-se exclusivamente à difusão nacional e internacional pluridisciplinar dos artistas franceses. As suas acções mais interessantes são sempre coordenadas com outras instituições/organismos/festivais de forma a que a promoção dos projectos que defendem seja sempre associada a

mecanismos próprios do trabalho de programador – reuniões, encontros, espectáculos. Em território nacional, associam-se a eventos catalizadores ou criam em conjunto acontecimentos que captem a atenção dos mais relevantes profissionais. Anualmente, o Encontro de Dança da ONDA, em Paris, convida centenas de programadores para assistirem a uma programação de artistas franceses associada a um festival. Internacionalmente, a ONDA torna-se parceiro de festivais de forma a que, paralelamente ao programa oficial, exista um foco de programação francesa e vários Salons d'artistes, onde para além de assistirem a espectáculos ao vivo, os artistas e programadores podem travar conhecimento, mostrando outros trabalhos ou falando dos seus métodos de trabalho e projectos. Exemplo disso foram os projectos Petit Coin de France no TPAM – Performing Arts Meeting em Yokohama, no Japão, ou o French Highlights na conferência APAP, em Nova York. Em ambos os casos, o objectivo era promover junto de programadores asiáticos e americanos (e aos demais que se deslocam a estes eventos estratégicos) artistas franceses, através dos seus espectáculos, encontros informais ou salões de artistas.

Embora sabendo que o exemplo francês não pode ser analisado fora do contexto da enorme história cultural, financiamentos para a cultura avultados e apoios mecenáticos importantes, acho que poderíamos em Portugal articular mecanismos em parceria com instituições do estado e fundações. Neste momento, são três as instituições que apoiam da mesma maneira e sem articulação as tais "viagens" de internacionalização. Fundação Calouste Gulbenkian, Instituto Camões e Direcção Geral das Artes têm ao longo dos anos apoiado esta mo-

bilidade. No entanto, acho que seria bem mais vantajoso para todos que estas três instituições (em parceria com as estruturas no terreno e com parceiros internacionais) conseguissem inventar um modelo (o francês é só um deles) de forma a tornar mais efectiva a descoberta por parte de programadores de todo o mundo. Estou certo que acções de parceria, bem ajustadas, com escolhas criteriosas, no contexto certo e com objectivos claros faria muito à internacionalização da dança portuguesa.

2. FESTIVAIS E PLATAFORMAS

Os festivais são por si só locais de encontro; chamam a atenção pela sua programação, pelo seu contexto e pelos artistas que apresentam. Em Portugal os festivais têm, a meu ver, a responsabilidade acrescida de serem uma mostra do que se faz lá fora e do que se faz cá dentro. O Alkantara Festival (Lisboa) é um excelente exemplo disso. De dois em dois anos atrai um número significativo de programadores que mais do que virem ver a programação internacional vêm à procura do que os artistas portugueses andam a fazer. O Festival Materiais Diversos que dirijo também consagra o primeiro fim-de-semana da sua programação a propostas de jovens artistas portugueses e activa os seus contactos internacionais de forma a que esteja presente um grupo alargado de programadores. Muitas vezes estes programadores vêm por si, têm contemplado nos seus orçamentos custos logísticos para viajar e descobrir espectáculos. No entanto, muitos outros não têm essa disponibilidade financeira ou via-

jam de muito longe. Também aqui uma relação concertada entre instituições e estruturas poderia ajudar a que a vinda a Portugal fosse mais atractiva e desta forma potenciar a presença daqueles que mais tarde poderão apresentar os nossos espectáculos nos seus teatros e festivais.

As plataformas, com grande tradição nos países nórdicos, Áustria, Alemanha e Suíça são também modelos que, num país como Portugal, podem fazer a diferença. Pessoalmente, acho que elas têm tanto de bom como de mau, um artista mal defendido numa plataforma pode condenar o seu trabalho a anos de esquecimento. O cuidado na sua programação, nos tempos de descanso, nos momentos de encontro e na convivialidade podem fazer toda a diferença. Tomando o exemplo das plataformas de dança alemã e suíça, elas são co-organizadas pelo estado, Goethe Institut e ProHelvetia, e por teatros e centros culturais parceiros na iniciativa. Desta forma, o Estado é um agente na prossecução das suas políticas culturais de internacionalização apoiando-se do know how dos agentes locais para a sua organização e produção. Em qualquer uma destas plataformas (onde estive presente como programador) o cuidado para com os convidados, a disponibilização de informação e a organização metódica para que se consiga ver o máximo de espectáculos e fazer o máximo de encontros possibilitou ter conhecido artistas alemães e suíços que, de outra forma, não aconteceria.

Em Portugal, O Espaço do Tempo tem feito um trabalho exímio inventando a plataforma de artes performativas

portuguesa e tendo conseguido atrair um grupo bastante significativo de programadores. A meu ver, e sendo que a internacionalização é um dos objectivos chave do estado, este teria que se implicar mais, potenciando um evento que em muito beneficia os artistas portugueses. Também aqui uma acção concertada entre Estado, Camões e Gulbenkian poderia fazer toda a diferença e permitir uma plataforma com mais meios e condições, com consequências efectivas no desenvolvimento dos artistas portugueses.

3. EQUIPAS

Dentro das estruturas de produção ou das companhias mais tradicionais a difusão e a internacionalização deveriam ser encaradas como um investimento e não como uma despesa. Contudo, a prática comum tem passado por descurar a alocação de meios para a difusão, devido aos orçamentos apertados com que nos deparamos. No caso de projectos com financiamentos pontuais, grande parte desse financiamento esgota-se com a estreia das produções. Em muitas das estruturas, a figura do difusor ou agente é substituída pela do produtor, que tem que dar vazão aos projectos em curso e às demais questões logísticas e administrativas, inerentes ao funcionamento. E este é um erro crasso. O desinvestimento e a falta de uma reorganização orçamental a pensar em médio e longo prazo faz com que muitos bons espectáculos criados não tenham vida para além da estreia e apresentações acolhidas pelos co-produtores. A reorganização das equipas de produção tendo em conta esta figura do difusor/agente pode fazer a diferença. Será então esta articulação entre produção, artistas e difusão que potenciará, no momento dos contactos com os programadores, dentro ou fora do pais, possíveis futuras apresentações e co-produções de novos projectos.

Pese embora, a excelente fase criativa que a dança portuguesa está a atravessar, se não se potenciar esse capital artístico perderemos oportunidades que muito dificilmente voltaremos a ganhar. Num mercado global da arte contemporânea e da dança em particular os artistas portugueses já não são vistos com o interesse quase antropológico e pitoresco que existia no início dos anos 90. Hoje em dia os nossos artistas circulam e dialogam no mesmo campo de artistas franceses, alemães, japoneses ou holandeses, mas estes têm atrás de si máquinas estatais, institutos e estruturas de produção muito mais oleadas do que as nossas.

Concluo então que é necessário uma maior articulação institucional de forma a optimizar recursos financeiros e humanos, e acima de tudo uma maior articulação entre tutela, instituições e estruturas no terreno que tem feito (na medida das suas capacidades e meios) muito para a internacionalização da dança portuguesa.

MAIS INFORMAÇÕES

WWW.ONDA.FR
WWW.TPAM.OR.JP
WWW.ALKANTARA.PT
WWW.PROHELVETIA.CH
WWW.SWISSDANCEDAYS.CH
WWW.GOETHE.DE
WWW.OESPACODOTEMPO.PT
WWW.PT-13.COM
WWW.MATERIAISDIVERSOS.PT
WWW.TANZPLATTFORM2012.DE

ESTE TEXTO FOI REDIGIDO DE ACORDO COM O ANTIGO ACORDO ORTOGRÁFICO.

12

CAPITÃO

JOSÉ ALFREDO

FOTÓGRAFO

“(...) NICOLAS, QUEM É O CAPITÃO? “O CAPITÃO SILVA PEREIRA, SENHOR, FOI UM OFICIAL QUE...” NÃO, FALO DAQUELE CAPITÃO, NICOLAS, CUJA IMAGEM ESTÁ NAQUELE RECLAMO, RUA DO GONÇALINHO, N.OS 84-86. “É UM LUGAR, SENHOR.” É TAMBÉM ISSO O QUE NOS RESPONDERÁ NELSON DIAS, PROPRIETÁRIO DO LUGAR DO CAPITÃO, DAÍ A POUCO, QUANDO LHE COLOCARMOS A MESMA PERGUNTA. “O CAPITÃO É UM LUGAR”. VAMOS ENTRAR, NICOLAS, QUE O GRANITO INVERNOSO NÃO OFERECE TRÉGUAS ACONCHEGANTES. (...)”

FERNANDO GIESTAS

ESTE TEXTO FOI REDIGIDO DE ACORDO COM O ANTIGO ACORDO ORTOGRÁFICO.

55
A VIAGEM
СЯЕБИНСКЧ

NOITE DE 22 DE FEVEREIRO DE 2013.
BAR DO LUGAR DO CAPITÃO. NA SALA AO LADO
HAVIA CONCERTO DE ERICA BUETTNER.

RESTAURANTE DO LUGAR DO CAPITÃO TRANSFORMADO EM SALA DE CONCERTO: ERICA BUETTNER NO PALCO. NA SALA AO LADO HAVIA CONVERSA E TELEVISÃO.

13

EMPÓRIO

LUÍS BELO

FOTÓGRAFO

“(...) SUBAMOS A ENCOSTA. RUA SILVA GAIO, 29, TRASEIRAS DA IGREJA DA MISERICÓRDIA. EMPÓRIO. À ENTRADA DA LOJA, UM DESAFIO NO MOSTRUÁRIO. RUI ENTRA À FRENTE PARA PREPARAR OS CAFÉS. NICOLAS, LEIA, POR FAVOR: “EMPÓRIO, S.M., ESTABELECIMENTO COMERCIAL ONDE SÃO VENDIDOS DIVERSOS TIPOS DE MERCADORIA; BAZAR, LOCAL ONDE SE COMERCIALIZA TODA A SORTE DE MERCADORIAS, EM GERAL A PREÇOS MÓDICOS; LOJA DE OBJECTOS EM SEGUNDA MÃO MAS DE CERTO INTERESSE; REUNIÃO INUSUAL DE IDEIAS, PENSAMENTOS, ETC. PORQUE CADA COISA TEM MUITAS DEFINIÇÕES, ENCONTRE A SUA”. E AGORA, NICOLAS, ENTREMOS PARA PERCEBER QUAL A DEFINIÇÃO QUE MELHOR SE ADEQUARÁ A ESTE ESTABELECIMENTO. (...)”

FERNANDO GIESTAS

ESTE TEXTO FOI REDIGIDO DE ACORDO COM O ANTIGO ACORDO ORTOGRÁFICO.

MOBÍLIAS, CARPETES, CANDEEIROS, LOUÇAS,
VIDROS, FOGÕES, MALAS, ETC.
NEM TUDO HÁ, MAS HÁ MUITO.
EMPÓRIO

Tarzan

APRESENTAÇÃO DO 22º CROMO DA VISEUPEDIA:
"A VISITAÇÃO DO SANTO OFÍCIO À CIDADE DE VISEU"
EMPÓRIO

14

CAPITÃO EMPÓRIO

"BIFE DE SEITAN, CAFÉ E BOA COMPANHIA PARA FALAR DE CULTURA EM VISEU, NUM BAR-RESTAURANTE E NUMA LOJA DE ONDE PARTEM ALGUMAS DAS PRINCIPAIS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS DA CIDADE."

FERNANDO GIESTAS

JORNALISTA PARA SEMPRE • DRAMATURGO • COFUNDADOR DA MAGNÓLIA TEATRO

"Vou vestir o fato bege com a camisa azul, a gravata bege e vermelha, os sapatos de pele de gamo com furos, e peúgas vermelhas e beges. Mas primeiro vou abluir-me, fazer a barba e inspeccionar-me. E vou à cozinha perguntar ao Nicolas: - Quer vir dançar comigo, Nicolas? Meu Deus! – disse Nicolas. – Se o senhor me pedir com muita insistência, vou; caso contrário gostaria de resolver alguns assuntos."[1]

Ah, bom, digo eu. Vou, então, vestir o fato bege com a camisa azul, a gravata bege e vermelha, os sapatos de pele de gamo com furos, e peúgas vermelhas e beges. Vamos sair, Nicolas.

Os dias são de frio cinzento, em Viseu. A frialdade do granito desta cidade que agora é de Inverno entranha-se pelas solas dos meus sapatos de pele de gamo com furos. Estou, ou melhor, estamos, eu e Nicolas, na Avenida Capitão Silva Pereira, na encruzilhada com a Rua do Gonçalinho, a contemplar a fria aragem.

Nicolas, quem é o Capitão? "O Capitão Silva Pereira, senhor, foi um oficial que..." Não, falo daquele Capitão, Nicolas, cuja imagem está naquele reclamo, Rua do Gonçalinho, n.os 84-86. "É um Lugar, senhor." É também isso o que nos responderá Nelson Dias, proprietário do Lugar do Capitão, daí a pouco, quando lhe colocarmos a mesma pergunta. "O Capitão é um Lugar". Vamos entrar, Nicolas, que o granito invernoso não oferece tréguas aconchegantes.

Peça-me um café que eu vou sentar-me nesta mesa para quatro. O Lugar do Capitão é bar, restaurante e sala de

[1] EXCERTO DE TEXTO DE BORIS VIAN AFIXADO NO LUGAR DO CAPITÃO.

concertos e de exposições e de outras tantas manifestações artísticas. "É uma indústria criativa", diz Nicolas, "quem mo afirmou foi o proprietário, o senhor Nelson, enquanto eu lhe pedia dois cafés". "Senhor", continua Nicolas em surdina, "a partir do balcão, podemos ver Bin Laden". Eu sorrio. Também reparei em Bin Laden com turbante dos Estados Unidos da América, pintura emoldurada, traço do próprio Nelson Dias, exposta na cozinha do bar, arredada do protagonismo da sala. Bin Laden em Viseu, cidade à qual o proprietário do Lugar do Capitão não reconhece a "mentalidade tacanha" que, por vezes, se lhe atribui, apesar de já terem recusado expor quadros seus.

MAIS JAZZ, MAIS ALTERNATIVA

Aí vem Nelson, 40 anos, com as chávenas trazidas em mão. Quer vir dançar comigo, Nelson? Os quadros na parede rodopiam com os passos que ensaiamos por entre as mesas. Nicolas vai sorvendo o seu café enquanto afasta uma ou outra cadeira que se coloca no nosso caminho dançante. Mas diga, Nelson: "Consegui pôr o Capitão no mapa, inscrevê-lo no circuito de música. Não foi instantâneo, foi um espaço que se foi ganhando, mas já não convido ninguém. As bandas é que se propõem." Estamos em 2013, ano em que o Lugar receberá mais projectos de jazz, mantendo-se a "prioridade às bandas

que interpretem temas originais". Nelson pretende que o Capitão continue a "ser alternativa" à restante oferta cultural da cidade, sobretudo ao "mainstream". "A não ser no Teatro Viriato, não há jazz" em Viseu. A regularidade de apresentação manter-se-á. "Dois, três concertos por mês, às vezes mais".

No Capitão, que é tudo aquilo que já se disse que é, "a parte cultural é uma oferta" complementar à actividade comercial. Os dias de concerto, por exemplo, "não são lucrativos", dada a programação definida. Que seria lucrativa se se tratasse da actuação de uma "banda de cover", segundo nos diz Nelson. Os dias de cultura são, assim, "pequenos investimentos" que, apesar de tudo, podem ter algum retorno comercial, já que os "espectáculos trazem clientes que não são habituais". E quem vem já "não estranha" entrar num espaço que é bar-restaurante e palco de manifestações artísticas. "No início estranhavam". Hoje, as cervejas, os bifes, a performance, o teatro, a música, as artes plásticas e demais áreas artístico-gastronómicas, com ou sem álcool, convivem de forma mais harmoniosa. E o cliente é, por norma, exigente, sobretudo à mesa: "Se não tivermos um bom bife, ninguém vem comer um bife para ver um concerto".

UM CAFÉ E UM CONCERTO

Não se importa que façamos uma pausa na dança, Nelson? Sentemo-nos um pouco nesta mesa onde já está sentado Nicolas. Aproveito para beber o meu café já quase frio, não fosse o previdente Nicolas ter colocado o pires por cima da chávena.

Este Lugar é do Capitão desde 2007. Desde então, quais foram os dias memoráveis, aqueles que mais se recordam quando olhamos para um álbum de 2190 dias de vida? Nelson fala daqueles dias, ou melhor, daquelas noites em que acontecem "2 ou 3 coisas": "inauguração de exposição, concerto a seguir..." onde vai? Nelson levantou-se num repente para ir buscar uma cábula atrás do balcão. Aqui estão as noites memoráveis: Cinza, Flip Grater, Birds are Indie, Nuno Prata, Sebenta, grupos ou intérpretes que têm musicado este Lugar. Quanto às exposições, a opção é dar "oportu-

nidades aos mais novos e não tanto a quem tenha currículo na área".

Nicolas, almocemos por aqui, que a ementa que nos é apresentada tem alternativas vegetarianas que eu pretendo degustar. Bife de seitan, por favor. Mas continue, Nelson. Se eu, entretanto, lhe perguntar, o que gostaria de ter feito que ainda não fez... "residências artísticas ainda não consegui fazer. Talvez faça mais tarde, daqui a 1 ou 2 anos".

Segue-se um vazio na conversa, da minha parte, porque o seitan sabe bem e não é fácil encontrar alternativas vegetarianas na cidade. Dizia, Nelson? "Tento proporcionar apresentações artísticas às pessoas que não vêm aqui com esse propósito". Vêm jantar, tomar café ou um copo, simplesmente, e assistem a um concerto, a uma performance, ou vêem um filme e uma exposição.

Nelson faz-nos sinal para nos aproximarmos, cúmplices: "Não é a primeira vez que me dizem que o Lugar do Capitão é mais conhecido em Lisboa, no Porto e em Coimbra".

O SÍTIO DAS TERTÚLIAS E TUDO

Quem é este distinto senhor que agora entra no Lugar do Capitão e se nos dirige como se nos conhecesse desde meninos? "É o senhor Rui Macário", proprietário da Empório, diz-me Nicolas. "Aceitam um café na Empório?". Não se quer sentar, Rui? Perdão, não era esta a pergunta que eu pretendia colocar-lhe. Quer vir dançar comigo? "Na Empório talvez não diga que não", responde Rui. Seja. Até à próxima, caro Nelson. Um abraço.

Subamos a encosta. Rua Silva Gaio, 29, traseiras da Igreja da Misericórdia. Empório. À entrada da loja, um desafio no mostruário. Rui entra à frente para preparar os cafés. Nicolas, leia, por favor: "Empório, s.m., estabelecimento comercial onde são vendidos diversos tipos de mercadoria; bazar, local onde se comercializa toda a sorte de mercadorias, em geral a preços módicos; loja de objectos em segunda mão mas de certo interesse; reunião inusual de ideias, pensamentos, etc. Porque cada coisa tem muitas definições, encontre a sua". E agora, Nicolas, entremos para perceber qual a definição que melhor se adequará a este estabelecimento. Livros, faiança, mobiliário, material etnográfico para venda, anúncio de actividades culturais várias, não será fácil definir a Empório. O que me diz, Nicolas? "Digo-lhe, senhor, que os cafés estão a arrefecer". A Empório, depois nos esclarecerá o proprietário, não é um café, isso não, mas quem é visita mais regular sabe bem da existência de uma máquina ali dentro, na área reservada à gerência. Nós descobrimo-la agora e em

boa hora. Desde a abertura, em Dezembro de 2008, "fazemos coisas que sejam sustentáveis", vai atalhando Rui. Não se refere ao café, mas sim a todo o conjunto de iniciativas que promovem. Rui, permita-me que volte à questão essencial. "Pois não". Quer vir dançar comigo?

O CONCEITO, SENHOR, O CONCEITO

"Sempre sonhámos como uma casa onde as pessoas pudessem ir. Não há política, não há religião", vai dizendo Rui, 32 anos, por entre dois passos de dança. O proprietário da Empório fala, não só mas também, das Conversas ao Balcão iniciadas em Abril de 2009 e com apresentações subsequentes a cada 15 dias, hoje com menos regularidade. "Quem apresenta a conversa, apresenta-a atrás do balcão da loja". Para a assistência, "há 20 lugares sentados. O resto senta-se no chão. Seja quem for". A "avaliação deve ser feita pelo conteúdo, não pelo show off". "O conceito, para nós, é muito importante, talvez mais do que a materialização". Rui não fala só, mas também, das Conversas ao Balcão. Fala da maneira de estar.

Os produtos para venda, reparo agora que dançamos mais próximo das prateleiras, têm fichas associadas que contam "histórias por detrás das coisas". Exemplo de uma peça de "Bordalo Pinheiro: Prato em faiança vidrada a branco com decoração relevada de nenúfares, igualmente a branco com centros amarelos, e respectivas folhas a verde. Marca de fábrica impressa a negro no reverso: 'Bordalo Pinheiro, Lda, Caldas da Rainha, Portugal'. Diâmetro 32,5 cm.". São os produtos da loja: usados e

novos, "retro ou kitsch". A par do quotidiano de lojistas, Rui assume: "Tornámo-nos programadores". Neste momento, interrompemos a nossa dança, porque Nelson Dias assome à porta para vir dizer o mesmo, que ficou por ser dito no Lugar do Capitão: "assumo-me como programador". Nelson segue o seu caminho e nós, eu e Rui, sentamo-nos ao lado de Nicolas, num bonito sofá de napa vermelha. Os pés no chão frio de cimento com óxido de ferro, que lhe dá este tom avermelhado escuro.

Adiante, Rui: "Nós éramos o sítio que fazia tertúlias. Programávamos o sábado à tarde. Queríamos ligar-nos com os restantes agentes culturais e ao sábado à tarde havia maior disponibilidade, à noite já havia outras entidades a programar". Palavras idênticas nos disse Nelson, há momentos, no Lugar do Capitão, que ainda não deixámos escritas por falta de oportunidade: "Há um esforço para não programar em cima de outras programações". Mais: "Sou consultado em termos de programação, e até de divulgação conjunta", por outros promotores culturais da cidade.

VISEUPEDIA: O POSTAL ENCICLOPÉDICO

A Empório, que Rui enquadra no sector cultural e criativo, é um desses promotores. As actividades vão-se sucedendo. Na sequência das Conversas ao Balcão, surgiu a Viseupedia "para ser algo mais estável, perene. Sentíamo-nos em dívida para com as pessoas que participaram connosco nas conversas. Para algumas destas pessoas, foi a primeira vez que foram publicadas e isso para nós era importante."

No segundo ano de edição, a Viseupedia assumiu-se como projecto registado na Biblioteca Nacional, apesar das dificuldades em convencer a entidade oficial a reconhecer ao formato, de postal, o cunho editorial.

O que é a Viseupédia, mais concretamente? Está aqui um pequeno texto que Nicolas fará o favor de ler: "A Viseupédia iniciou-se em Janeiro de 2011 e é uma publicação periódica de cariz enciclopédico. Efectiva-se com a edição de 'cromos' coleccionáveis, com periodicidade mensal, versando temáticas de índole cultural e/ou natural, relativas ao Património do Concelho de Viseu. Cada 'cromo' contém um texto original e uma criação gráfica, igualmente original sobre o tema em causa." Que bem que lê, Nicolas. Não se importa de ler, desta vez, um excerto de um dos cromos já editados pela Viseupédia, o número 20, de Agosto de 2012, com texto de João Luís Oliva e imagem de Júlio Pereira? "O cromo intitula-se 'A camionete da carreira'. O objecto deste cromo é uma das primeiras 'camionetes da carreira' que circularam na região. Fabricada nos Estados Unidos em 1930 [com capacidade para 12 passageiros], foi comprada e posta a rolar em terra batida e macadame no ano seguinte por Eduardo Costa, o 'tenente' do Sátão, de quem se evoca este ano [2012] o centenário do nascimento. E, nas décadas 30 e 40 do século passado, talvez nenhuma outra máquina tenha mudado tanto os hábitos e horizontes da ruralidade deste planalto interior como a camionete da carreira, agora num sentido plural, já não a singular Fargo MN-10-11. Foi ela que revolucionou a circulação das gentes da periferia remota de um país dormente e ligou a quinta e o lugar à aldeia, à vila e à cidade. Antes, 'nada mais que chegar à feira consumia um dia de sol a sol; morria-se em idade provecta, sem ver a capital do distrito', escrevia Aquilino Ribeiro, condómino de interioridade.

Mais que mero meio de transporte, era, assim, peça-chave da vascularização económica, social e ideológica de um país."

FALSO MAS VERDADEIRO

A Empório não era "o sítio que fazia tertúlias"? Era. Agora é o sítio da Viseupedia (e da Portugalpedia, cuja concretização é idêntica, mas incide sobre outros territórios nacionais, nomeadamente Porto e Moimenta da Beira); como é o sítio da Colecção História e Património Local – edições anuais da Projecto Património, empresa prestadora de serviços com sede na Empório, em parceria com a congénere Arqueohoje e que conta com os títulos "Geografia do Quotidiano - A Cidade de Viseu no Século XVI", de Liliana Andrade de Castilho, e "Adonai nos Cárceres da Inquisição - Os

Cristãos-Novos de Viseu Quinhentista", de Maria Teresa Gomes Cordeiro; é o sítio do Vistacurta – Festival de Curtas de Viseu, em parceria com o Cine Clube de Viseu; do Museu do Falso... Museu do Falso? Não se importa de voltar a ler, Nicolas?: "O Museu do Falso é um Museu de História da Cidade (neste caso de Viseu), composto exclusivamente de contribuições de criadores e agentes contemporâneos, cada trabalhando na sua área directa de especialidade e competência, subordinando as suas contribuições à premissa e ao conceito de 'Simulacro': E se um determinado evento tivesse ocorrido de modo diverso ao que efectivamente se verificou? Deste modo possibilita-se a construção de 'documentos' que possam representar simultaneamente uma revisitação da História; e, por outro lado, a adição de uma componente criativa directa. Os resultados desse processo existirão numa dualidade entre o 'Falso', evidenciado enquanto constructo e o 'Verdadeiro', a peça especificamente pensada sobre a cidade que lhe dá substrato, por um dado agente." É o caso das obras "Excerto do argumento 'Amor de Perdição', de Steven Spielberg", de Guilherme Gomes, "Aquilino Ribeiro descasca batatas no Presídio do Fontelo", de Cris Nogueira, e "O Retrato do Adamastor de Pavia", de Rosário Pinheiro.

Rui, não tenho palavras para agradecer o café, a conversa, a dança. Aceite este abraço.

Já na rua, eu e Nicolas seguimos pela Rua Silva Gaio, subimos as Escadinhas da Sé e contemplamos o namoro eterno entre a Igreja da Misericórdia e a Sé de Viseu. De rostos para sempre voltados uma para a outra, a poucas dezenas de metros de um beijo. Nicolas, será pecado dançar sem termo neste solo sagrado? "Nunca".

ESTE TEXTO FOI REDIGIDO DE ACORDO COM O ANTIGO ACORDO ORTOGRÁFICO.

BOAUNIÃO

REVISTA DE ARTES E CULTURA DO TEATRO VIRIATO

ABRIL DE 2013