



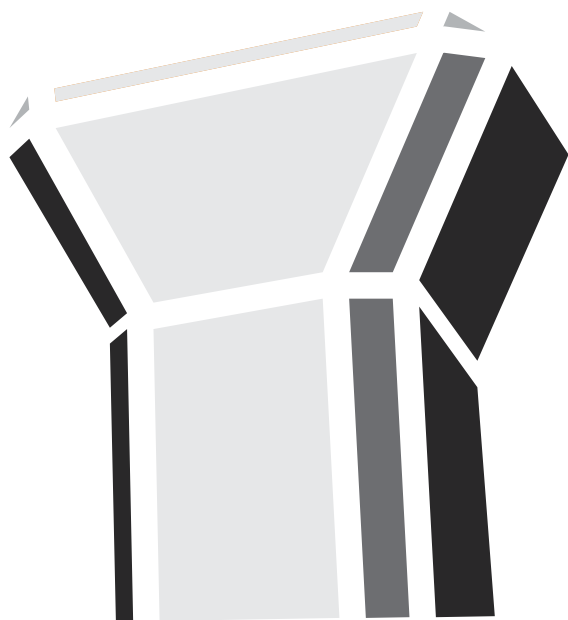
CRIAR E PRODUZIR IV

COORDENAÇÃO
Levi Martins e Maria João Brilhante



Centro de Estudos de Teatro

2024



CRIAR E PRODUZIR IV



Centro de Estudos de Teatro

CRIAR E PRODUZIR IV

Edição

Levi Martins, Maria João Brilhante

Transcrição

Maria Julieta Almeida

Revisão

Miguel Branco

Design gráfico

André Reis

Companhia Mascarenhas-Martins

www.mascarenhasmartins.pt · companhiamascarenhasmartins@gmail.com

Centro de Estudos de Teatro

www.tmp.lettras.ulisboa.pt/cet · estudos.teatro@letras.ulisboa.pt

Lisboa, Dezembro de 2024

A Companhia Mascarenhas-Martins é uma estrutura apoiada pela República Portuguesa – Cultura/ Direção-Geral das Artes, Câmara Municipal do Montijo e Junta de Freguesia da União das Freguesias de Montijo e Afonsoeiro.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos «UIDB/00279/2020» e «UIDP/00279/2020».

ÍNDICE

PASSADO E PRESENTE: UM DIÁLOGO PRODUTIVO PARA COLOCAR PRODUÇÃO E CRIAÇÃO EM CONTEXTO MARIA JOÃO BRILHANTE	6
PRIMEIRA PARTE	14
SEGUNDA PARTE	44
UM COLETIVO E ELVAS	63
GERÚNDIO LEVI MARTINS	68

COORDENAÇÃO

MARIA JOÃO BRILHANTE

É PROFESSORA ASSOCIADA C/AGREGAÇÃO APOSENTADA DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA ONDE LECCIONOU E DIRIGIU OS CURSOS DE MESTRADO E DE DOUTORAMENTO EM ESTUDOS DE TEATRO. É INVESTIGADORA DO CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO, QUE TAMBÉM DIRIGIU. DESENVOLVE O PROJECTO *ARTHE-ARQUIVAR O TEATRO*, FINANCIADO PELA FCT. FOI PRESIDENTE DO CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO DO TEATRO NACIONAL D. MARIA II (2008-2011). PUBLICOU ENSAIOS E LIVROS SOBRE LITERATURA, TRADUÇÃO, ICONOGRAFIA E HISTÓRIA DO TEATRO E DO ESPECTÁCULO. FAZ TRADUÇÃO DE TEATRO E DIRIGE A COLECÇÃO DE BIOGRAFIAS DO TEATRO PORTUGUÊS PUBLICADAS PELA INCM. PERTENCE AOS CONSELHOS EDITORIAIS DA REVISTA SINAIS DE CENA E DA REVISTA EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE DA EASTAP (EUROPEAN ASSOCIATION FOR THE STUDY OF THEATRE AND PERFORMING ARTS).

LEVI MARTINS

NASCEU EM 1983, EM LISBOA. CRESCEU EM SETÚBAL E ARREDORES. COM 16 ANOS DECIDIU ABANDONAR O ENSINO SECUNDÁRIO E DEDICAR-SE À MÚSICA. AOS 21 FEZ UMA EDIÇÃO DE AUTOR DO SEU PRIMEIRO DISCO. SEGUIRAM-SE MAIS DOIS ÁLBUNS E, UM POUCO MAIS TARDE, A DECISÃO DE TENTAR A ADMISSÃO AO CURSO DE CINEMA DA ESTC POR MAIORES DE 23. ENTROU E LICENCIOU-SE EM REALIZAÇÃO. INTERESSOU-SE POR TEATRO E PARTICIPOU EM ESPECTÁCULOS DO FATIAS DE CÁ DIRIGIDOS POR CARLOS CARVALHEIRO. COMEÇOU A TRABALHAR EM CINEMA E AUDIOVISUAL COM GRAÇA CASTANHEIRA, TENDO SIDO ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO, DIRECTOR DE SOM E CO-MONTADOR DA SÉRIE *O TEMPO E O MODO*. INGRESSOU NO MESTRADO EM ESTUDOS DE TEATRO (FLUL) EM 2012, QUE CONCLUIU APÓS TER ESTAGIADO NO CINEMA-TEATRO JOAQUIM D'ALMEIDA E TER ASSINADO A SUA PRIMEIRA ENCENAÇÃO NUM FESTIVAL ORGANIZADO PELA FDUL. FOI ENTÃO CONVIDADO A INTEGRAR A COMPANHIA DE TEATRO DE ÁLMADA ENQUANTO RESPONSÁVEL PELA COMUNICAÇÃO E EDIÇÕES. SAIU EM 2015 PARA FUNDAR NO MONTIJO, COM MARIA MASCARENHAS E ADELINO LOURENÇO, A COMPANHIA MASCARENHAS-MARTINS, QUE CO-DIRIGE DESDE ENTÃO E ONDE DESENVOLVE O SEU TRABALHO ENQUANTO PRODUTOR, MÚSICO, REALIZADOR E ENCENADOR. PRODUZIU TRÊS ESPECTÁCULOS DE LUIS MIGUEL CINTRA, DE QUEM É AMIGO. FOI ASSISTENTE DE CINEMA DE JOÃO BRITES EM *ALMENARA (O BANDO)*, 2017). FOI O AUTOR DE *FRANCISCO PALHA*, LIVRO INTEGRADO NA COLECÇÃO *BIOGRAFIAS DO TEATRO PORTUGUÊS*. FILMOU DUAS TEMPORADAS DE *A VOZ DOS POETAS*, LEITURAS DE POESIA DIRIGIDAS POR JORGE SILVA MELO (INCM 2020/2021). EM 2019 FEZ UMA PÓS-GRADUAÇÃO EM INDÚSTRIAS E CULTURAS CRIATIVAS (FLUL, FBAUL, ESCS); E, EM 2021, UM CURSO BREVE EM GESTÃO CULTURAL: MUTAÇÕES E DESAFIOS (FCSH-UNL). É PAI DA LEONOR E DO LUÍS.

PASSADO E PRESENTE: UM DIÁLOGO PRODUTIVO PARA COLOCAR PRODUÇÃO E CRIAÇÃO EM CONTEXTO

MARIA JOÃO BRILHANTE

INVESTIGADORA DO CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO – UL

Com este volume, o Centro de Estudos de Teatro e a Companhia Mascarenhas-Martins dão seguimento ao projecto de publicação das Jornadas Criar e Produzir através das quais se pretende identificar a relação entre modos de produção e práticas criativas em vigor no território nacional constituído por um universo alargado e diversificado de estruturas artísticas.

Mantemos a convicção de que é fundamental divulgar experiências diversas de produção por parte de estruturas com percursos tanto quanto possível distintos através de discursos próprios capazes de promover pensamento consolidado sobre um tema que se vem tornando objecto de atenção não apenas entre quem produz, mas também no interior de estruturas de criação artística e entre quem estuda o teatro. Continuamos a gostar desta ideia de fazer assentar a reflexão em momentos de debate e troca de experiências conferindo-lhes vivacidade e deixando transparecer a dialéctica de um pensamento em acto que apresenta argumentos válidos para posições distintas, mas também explica práticas, enuncia valores, princípios, orientações nos quais radica a actuação das estruturas escolhidas. Temos como principal critério juntar grupos heterogéneos de profissionais com experiências diferentes, mais próximos da produção ou da criação, por vezes desenvolvendo ambas, e cujos testemunhos e tomadas de posição dão origem, por um lado a um mapa em permanente reconfiguração da situação das artes performativas em Portugal e por outro, a um material interessantíssimo para a análise de transformações no fazer do teatro e suas razões sociológicas, económicas, políticas e artísticas.

Gostamos muito desta colecção de pequenos livros que nasceu do reconhecimento de uma área por desbravar, mas também do sentimento de que os discursos sobre produção e os seus impactos na criação eram ainda frágeis, podendo académicos e profissionais de teatro juntar-se para dinamizar e robustecer o pensamento crítico sobre este assunto, oferecendo um conhecimento empírico acessível a aprofundamentos e a discussões produtivas. Gostamos desta colecção porque sentimos que estamos a revelar um território com pontos

fixos e móveis feitos de pessoas, organizações, redes de colaboração e influência, acções concretas de intervenção cultural nas comunidades, resultados económicos e sociais palpáveis.

Neste quarto volume damos a palavra a José Russo, representante de uma companhia da descentralização teatral, com uma história incontornável de intervenção na democratização do teatro em Portugal que tem sabido articular as mudanças de contexto político-cultural com os princípios da sua fundação e implantação em Évora; ouvimos Gisela Cañamero a fundadora da arte pública – artes performativas de Beja, instalada nessa cidade e transmissora de uma experiência de produção que inclui as vivências colectivistas do pós-25 de Abril, a criação de uma companhia própria e a concentração do trabalho de produção e de criação numa só pessoa; descobrimos Vanda R. Rodrigues na função de ex-produtora que se tornou artista-programadora e que faz a produção dos seus próprios projectos; Luna Rebelo explica-nos como a produção tem lugar ao lado da criação através da sua experiência com a companhia Formiga Atómica; João P. Nunes, do UmColetivo, traz a experiência de uma companhia cuja programação nasce e se inscreve na própria localidade, explorando o envolvimento da autarquia com todas as consequências que isso acarreta e que o próprio narra num anexo que decidimos incluir para proveito e memória dos leitores deste livro; finalmente Vítor Alves Brotas relata as condições em que surgiu e se mantém a agência 25, uma produtora por si criada que escolhe as artistas e os projectos que gere e viabiliza, proporcionando a melhor utilização de meios possível.

O que lerão em seguida organiza-se em duas partes: numa primeira, cada participante reage ao convite para falar da relação entre produção e criação, mote permanente das Jornadas; na segunda parte, considerámos que se impunha um debate sobre a criação recente da Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses e as cada vez mais presentes preocupações sobre acessibilidade e sustentabilidade às quais as estruturas e os profissionais que nelas intervem se propõem responder.

Destaco apenas alguns aspectos que foram sendo referidos e que julgo acrescentarem perspectivas novas aos tópicos propostos. A propósito do surgimento da figura (quase sempre feminina) do/a produtor/a, reportado aos anos 80 do século passado, abordam-se justificações para isso, aponta-se a superior expectativa colocada no seu desempenho para o sucesso do espectáculo e discute-se a necessidade de distinguir produção de programação. Modelos de

companhia do passado ainda vigentes com as inevitáveis mutações introduzidas por sucessivos apertos financeiros e inevitável estrangimento na organização do trabalho e na estruturação dessas companhias e seus múltiplos sectores técnicos e artísticos são aqui convocados para aferir as diferentes condições da actual prática de produção. Uma ideia de companhia está ligada a uma ideia de teatro e por isso o que se designa por produção varia de acordo com o teatro que se deseja fazer.

O caso do CENDREV enquanto companhia que segue, na produção do espectáculo, um modelo assente na centralidade da direcção artística e na intervenção dos seus específicos sectores é contraposto aos outros modelos em que a produção toma para si as necessidades da criação, a viabilização do espectáculo e a gestão da sua sobrevida no portefólio da companhia ou do/a artista. Nesse contexto, avalia-se a profissão como sendo de “desgaste rápido” pela pressão e responsabilidade a ela inerentes. Todavia, mutualização dos recursos e produção como curadoria são expressões a destacar neste debate sobre produção a várias escalas que caracteriza a realidade nacional neste momento.

Quanto ao balanço sobre o funcionamento da Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses apontam-se vantagens a aproveitar e aspectos a corrigir, sobretudo pelas consequências que poderão trazer à actividade das estruturas de criação artística independentes e ao sistema teatral, como um todo.

O incremento do financiamento para programação, impossível sem os recursos financeiros agora disponibilizados, a responsabilização das autarquias na dinamização cultural das regiões, a possibilidade de acolhimentos que até agora se sustentavam magramente numa prática de trocas de bens e serviços, a abertura de estruturas a parceiros que podem reforçar opções estéticas e artísticas das companhias para as comunidades em que estão inseridas são algumas das vantagens apontadas. Mas receios vários surgiram neste primeiro balanço de uma acção de política pública para as artes performativas empreendida pelo Estado, que implica obrigações acrescidas e uma intensidade de trabalho para o qual poucas estruturas de criação artística e poucos Teatros de gestão municipal estarão preparados. A rarefacção dos recursos humanos e financeiros pós-Troika e pós-pandemia será, por certo, o estrangimento mais evidente a necessitar de ser superado. Um reforço das equipas, onde a de produção parece destacar-se, é fundamental. No entanto, algumas regras de aplicação do financiamento obtido através da participação

na Rede impõem limitações legais ou administrativas que o funcionamento regular irá superar sob pena de se gerar alguma entropia no processo de trabalho das 96 instituições credenciadas e nas muitas estruturas artísticas que integrarão as suas programações. O desejo de uma melhor articulação entre Teatros, Câmaras Municipais e companhias parece ser também desejável.

Finalmente, destaca-se das intervenções algum receio de formação do gosto através da circulação dos mesmos espectáculos por todo o território. Espera-se que a comunicação entre estruturas participantes da Rede se torne mais fluída e que nas autarquias surjam equipas preparadas para gerir esta nova realidade transterritorial.

Nas últimas páginas da segunda parte, cada interveniente descreve as acções postas em prática nas respectivas estruturas para responder aos objectivos de acessibilidade e de sustentabilidade que decorrem da consciência ecológica cada vez mais aguda entre profissionais das artes performativas. Os problemas identificados são muito diversos: das dificuldades de acessibilidade colocadas por um edifício oitocentista às exigências colocadas pela natureza *site specific* da criação ou às diferentes configurações físicas dos vários espaços da Rede, do tempo de vida de um espectáculo à invenção de modos de trabalho que reduzam o desperdício. Mas estão em progresso iniciativas para assegurar que a produção teatral contribui para a preservação do nosso planeta.

Agrada-me neste livro a diversidade de pontos de vista e a soma de questões que merecerão desenvolvimentos futuros. Talvez as responsabilidades ecológicas de quem faz teatro venham a ser objecto de debate em próximas Jornadas Criar e Produzir. Até lá, desejamos uma boa leitura.

PARTICIPANTES

GISELA CAÑAMERO

CURSO SUPERIOR DE TEATRO DA ESTC; MESTRADO EM CRIATIVIDADE PELA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA; DOUTORANDA EM ARTES PERFORMATIVAS E IMAGENS EM MOVIMENTO DA UNIVERSIDADE DE LISBOA. BOLSEIRA GULBENKIAN PARA ESTUDOS TEATRAIS E BOLSEIRA DGLB PARA ESCRITA DA OBRA DE TEATRO MUSICAL *SKARIN*. TEM DESENVOLVIDO ACTIVIDADE PROFISSIONAL COMO DRAMATURGA, ENCENADORA, ACTRIZ E PERFORMER NO ÂMBITO DA ESTRUTURA ARTE PÚBLICA, EM BEJA, CONSTRUINDO OBJECTOS PERFORMATIVOS QUE SE DESTACAM PELA SUA DIVERSIDADE CÉNICA: TEATRO, TEATRO MUSICAL E PERFORMANCES MULTIDISCIPLINARES. ENQUANTO DRAMATURGA E POETA TEM PUBLICAÇÕES EDITADAS NO ÂMBITO DA COMPANHIA DAS ILHAS (*PARA ALÉM DO MURO / BEYOND THE WALL / JENSEITS DER MAUER / SKARIN* — TEATRO; *UM MOSQUITO NUM VOO BAIXO* — POESIA); ARTE PÚBLICA (*NÓS TODOS TRÊS; TANTATROCATINTA; OS MEUS CÃES E OUTROS POETAS* — TRABALHOS PARA A INFÂNCIA — E *PODERIA A POESIA* — POESIA) E LAGARTO EDIÇÕES (*NÃO TE AMO, MÃE* — ÁLBUM ILUSTRADO — E *LUGAR DE AUSÊNCIA* — POESIA); MUITOS OUTROS TEXTOS JÁ LEVADOS A CENA, DE TEATRO E DE TEATRO MUSICAL, AGUARDAM PUBLICAÇÃO. TEM TIDO INTERVENÇÃO EM VÁRIAS COMUNIDADES, NO PAÍS E NO ESTRANGEIRO — ENQUANTO PEDAGOGA NAS ÁREAS DA FORMAÇÃO INICIAL, DE PÓS-GRADUAÇÕES E EM OFICINAS NAS ÁREAS DO TEATRO, PERFORMANCE, LITERATURA E LITERACIAS, PEDAGOGIA DA CRIATIVIDADE E IGUALDADE DE GÉNERO. COORDENA A REVISTA WOS – WOMEN ON SCENE.

João P. Nunes

PRODUTOR E DIRECTOR TÉCNICO FORMADO PELA ULHT (CINEMA, VÍDEO E COMUNICAÇÃO MULTIMÉDIA), PELA NATIONAL FILM AND TELEVISION SCHOOL EM LONDRES, ESPECIALIZAÇÃO EM REALIZAÇÃO E PELA ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA COM FREQUÊNCIA NO Mestrado em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico. FREQUENTOU A OFICINA DE TÉCNICA E DE DESENHO DE LUZ ORGANIZADA PELO TNDMII EM 2019. TRABALHOU PROFISSIONALMENTE EM CINEMA ENTRE 2011 E 2015 TENDO INTEGRADO AS EQUIPAS DE PRODUÇÃO DE REALIZADORES COMO JOÃO BOTELHO, ANDRÉ BADALO, ED ROY E WELKET BUNGUÉ. FOI DIRECTOR DE PRODUÇÃO DA CURTA-METRAGEM *VIBRATUM VITAE* DE PEDRO BARÃO, DESTACADA NA PROGRAMAÇÃO OFICIAL DO QUEER LISBOA 15. PRODUZ E REALIZA QUATRO PROJECTOS CINEMATOGRAFICOS, ENTRE ELLES *PELA BOCA MORRE O PEIXE*, DISTINGUIDA NO MOTELX 2014 COMO A MELHOR CURTA-METRAGEM NACIONAL, SENDO-LHE ATRIBUÍDO O PRÉMIO EUROPEU MÉLTÉS D'ARGENT, MARCANDO PRESENÇA EM DIVERSOS FESTIVAIS NACIONAIS E INTERNACIONAIS (MÉXICO, MALTA, ÍNDIA); E *DO CÉU JÁ NÃO CAEM LÁGRIMAS* NO 48H FILM PROJECT CASTELO BRANCO TENDO RECEBIDO OS PRÉMIOS DE MELHOR FILME, REALIZAÇÃO, FOTOGRAFIA, MÚSICA E ARGUMENTO E TENDO SIDO ESCOLHIDO PARA REPRESENTAR PORTUGAL NO FESTIVAL FILMAPALOOZA – LOS ANGELES. ORIENTOU SESSÕES DE TRABALHO SOBRE PRODUÇÃO EM CINEMA NA UBI, NO MUNICÍPIO DE CASCAIS, NA ETIC E NA UCSB NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. EM 2015, PASSA A INTEGRAR A DIREÇÃO DA ASSOCIAÇÃO CULTURAL UMCOLETIVO E ACOMPANHA A MUDANÇA DA COMPANHIA PARA ELVAS. ASSUME A DIRECÇÃO DE PRODUÇÃO, A GESTÃO ADMINISTRATIVA E A DIRECÇÃO TÉCNICA DOS PROJECTOS DE CRIAÇÃO, TENDO CONTRIBUÍDO ARTISTICAMENTE PARA O TRABALHO MULTIDISCIPLINAR DA COMPANHIA.

José Russo

O PRIMEIRO CONTACTO COM O TEATRO ACONTECEU EM 1972, NO GRUPO CÉNICO DA S.O.I.R. – JOAQUIM ANTÓNIO DE AGUIAR, EM ÉVORA. APÓS O 25 DE ABRIL, PARTICIPOU NA FUNDAÇÃO DO GRUPO DE INTERVENÇÃO CULTURAL A PLEBE. EM 1976, PARTICIPOU NUM SEMINÁRIO SOBRE BRECHT, DIRIGIDO POR MANFRED WEKWERTH, ORGANIZADO PELA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. EM 1977, INGRESSOU NA ESCOLA DE FORMAÇÃO DE ACTORES DO CENTRO CULTURAL DE ÉVORA, ONDE REALIZOU A SUA FORMAÇÃO COMO PROFISSIONAL DE TEATRO. TERMINADA A FORMAÇÃO, INTEGROU O QUADRO DE ACTORES PERMANENTES DO CENTRO DRAMÁTICO DE ÉVORA. EM 1983, INTEGROU O GRUPO DE ACTORES DA COMPANHIA QUE ASSUMIU A RESPONSABILIDADE DE CONCRETIZAR O PROJECTO DE RECUPERAÇÃO DE TODO O ESPÓLIO DOS BONECOS DE SANTO ALEIXO. EM 1986, ESTUDOU EM PARIS, COMO BOLSEIRO DO GOVERNO FRANCÊS, NA ÁREA DO TEATRO. COORDENA DESDE 1987 A ORGANIZAÇÃO DA BIME — BIENAL INTERNACIONAL DE MARIONETAS DE ÉVORA E, DESDE 1990, INTEGRA A DIRECÇÃO DO CENDREV — CENTRO DRAMÁTICO DE ÉVORA. COMO ACTOR TRABALHOU TEXTOS DE GOLDONI, CAMÕES, ARISTÓFANES, SÁ DE MIRANDA, MÁRIO BARRADAS, GIL VICENTE, CORNEILLE, RAUL BRANDÃO, CERVANTES, HANS GUTHER MICHELSEN, BUCHNER, SHAKESPEARE, HORVATH, TCHEKOV, BRECHT, PAUL MAAR, GOGOL, BEN JONSON, MOLIÈRE, ARTHUR ADAMOV, DORST, MERIMÉE, PIRANDELLO, JEAN PIERRE SARRAZAC, ABEL NEVES, JEAN PIERRE SCHIGEL, MICHAEL ENDE, GARCIA LORCA, DIOGO DO COUTO, ANTÓNIO PRESTES, RICHARD WAGNER, VALLE-INCLÁN, LOPE DE VEGA, GEORGE TABORI, MICHEL VINAVER, DANIEL LEMAHIEU, BECKETT, ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA, ARMANDO NASCIMENTO ROSA, HENRIK IBSEN, JANUÁRIO DE OLIVEIRA, ARIANA SUASSUNA, KARL VALENTIN, NORBERTO ÁVILA E ALMEIDA GARRETT. COMO ENCENADOR TRABALHOU TEXTOS DE GIL VICENTE, PAUL MAAR, VIRGÍLIO MARTINHO, BERTOLT BRECHT, ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA, ARMANDO NASCIMENTO ROSA, JOHN MILLINGTON SYNGE, ABEL NEVES, NORBERTO ÁVILA, ARIANA SUASSUNA, JANUÁRIO DE OLIVEIRA, KARL VALENTIN, TERESA RITA LOPES E FEDERICO GARCIA LORCA.

LUNA REBELO

PRODUTORA. INTEGRA ACTUALMENTE A EQUIPA DA COMPANHIA FORMIGA ATÓMICA (DIRECÇÃO ARTÍSTICA DE INÊS BARAHONA E MIGUEL FRAGATA) E COLABORA COM A DENTRO DO COVIL (DIRECÇÃO ARTÍSTICA DE SARA DE CASTRO E RUI M. SILVA). INTEGROU AS EQUIPAS DO PROJECTO EUROPEU PARALLEL — EUROPEAN PHOTO BASED PLATFORM (LIDERADO PELA PROCUR.ARTE), DA COMPANHIA MALA VOADORA OU DO FIMFA — FESTIVAL INTERNACIONAL DE MARIONETAS E FORMAS ANIMADAS (EDIÇÃO DE 2017), A PAR DE OUTROS PROJECTOS INDEPENDENTES. INTEGROU, AINDA, A EQUIPA DO PROJECTO CURATORIAL DA REPRESENTAÇÃO OFICIAL PORTUGUESA NA QUADRIENAL DE PRAGA 2015 E DO PROJECTO PRAGA 2019, DESENVOLVIDOS PELA APCEN — ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CENOGRAFIA. É MEMBRO DA DIRECÇÃO DA PLATEIA — ASSOCIAÇÃO DE PROFISSIONAIS DAS ARTES CÉNICAS DURANTE OS MANDATOS 2022/24 E 2024/26. É LICENCIADA EM ARQUITECTURA PELA FAUL E FREQUENTA ACTUALMENTE A PÓS-GRADUAÇÃO EM GESTÃO CULTURAL E SUSTENTABILIDADE, DA FLUC.

VÂNDA R. RODRIGUES

FORMADA EM TEATRO PELA ESCOLA PROFISSIONAL DE TEATRO DE CASCAIS, LICENCIADA PELA UNIVERSIDADE DE ÉVORA E UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS(BR). FREQUENTOU AS PÓS-GRADUAÇÕES: MARIONETAS E FORMAS ANIMADAS (ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DE LISBOA) E DRAMATURGIA E ARGUMENTO (ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA E ARTES DO ESPECTÁCULO). EM 2005, INICIA A VIDA ASSOCIATIVA, NA ASSOCIAÇÃO LAÇOS DE RUA (BAIRRO DAS MARIANAS, CARCAVELOS) ONDE CRIA O PRIMEIRO ENCONTRO NACIONAL DE HIP-HOP E GRAFFITI, ENTRE VÁRIOS PROJECTOS SOCIAIS. EM 2007, PARTICIPA NO ALBÚM “RESISTENTES” DOS NIGGA POISON. DESDE 2015, É MEMBRO DOS QUADROS E DA EQUIPA DA COLEÇÃO B (ÉVORA), E DE 2019 A 2023 FOI DIRECTORA ARTÍSTICA DA REFERIDA ASSOCIAÇÃO ONDE PROGRAMOU: EXPOSIÇÕES, CONCERTOS, ESPECTÁCULOS; CRIOU PROJECTOS DE APOIO A NOVOS CRIADORES (BOLSA A/B), PROJECTOS DE ACESSIBILIDADE E MEDIAÇÃO CULTURAL, PROJECTOS ARTÍSTICOS – ALGUNS DELES COM A COMUNIDADE – E CRIOU O FESTIVAL RASCUNHO. EM PRODUÇÃO JÁ ESTEVE LIGADA A INÚMEROS PROJECTOS E FESTIVAIS COMO O FESTIVAL DE ALMADA E O LEFFEST. COMO ACTRIZ TRABALHOU COM MARTA BERNARDES, MICKAËL DE OLIVEIRA, FERNANDA LAPA, RODRIGO FRANCISCO, IVICA BULJAN (ÉCOLE DES MAÎTRES). NOS PROJECTOS RELACIONADOS COM PEDAGOGIA FOI PROFESSORA DE TEATRO/CIRCO PARA CRIANÇAS DURANTE 5 ANOS NO CHAPITÔ, INTEGROU O PROJECTO LABOR DO LU.CA E O PROJECTO RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS NAS ESCOLAS (CIMAC/MARIA DE ASSIS) E FAZ-TE OUVIR/O QUE VAI ACONTECER AQUI? (ANTÍPODA/CIMAC). CO-CRIOU A CADA VELHINHA QUE ELE GRAVA É A MINHA AVÓ QUE NÃO MORRE (TNDMII/MPAGDP) E MEMORIAL DE LÍGIA SOARES. DAS SUAS CRIAÇÕES DESTACA: *ESPECTÁCULO DE AMOR (SOBRE A GENTRIFICAÇÃO)* (2009), *MANIFESTO FUNESTO* (2015), *CÁPSULA DO TEMPO* (2022), *COMPANHEIRO* (2023).

VÍTOR ALVES BROTAS

VÍTOR ALVES BROTAS (1984, PORTUGAL. ELE/DELE) É LICENCIADO EM ARTES DO ESPECTÁCULO PELA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA, COM PASSAGEM PELA UNIVERSITÉ PARIS X — NANTERRE.

EM 2015, FUNDOU A AGÊNCIA 25, UM CLÃ DE PRODUÇÃO E CRIAÇÃO ARTÍSTICA, E EM 2018, A CONVITE DO ALKANTARA FESTIVAL, ESTA ESTRUTURA PASSOU A INTEGRAR O PROGRAMA APA — APOIO A PRODUTORES E ARTISTAS. REPRESENTA A AGÊNCIA 25, ENQUANTO SEU DIRECTOR EXECUTIVO, NA REDE — ASSOCIAÇÃO PARA A DANÇA CONTEMPORÂNEA.

É FREQUENTEMENTE CONSULTADO EM MATÉRIA DE FINANÇAS, ORÇAMENTOS E RELATÓRIOS, RECURSOS HUMANOS, NETWORKING, CANDIDATURAS E PROGRAMAS DE FINANCIAMENTO, ESTRATÉGIAS E CONCEITOS, NO DOMÍNIO ARTÍSTICO.

ENTRE 2017-24 COLABOROU COM FILIPA FRANCISCO, RAQUEL CASTRO, SOFIA DIAS & VÍTOR RORIZ, PEDRO GIL, FILIPA CARLOTO MATTA, GRILLO, INÉS CAMPOS, MARTA RAMOS, DAVID MARQUES, PAPILLONS D'ÉTERNITÉ, TERESA SILVA, SARA ANJO, SUSANA DOMINGOS GASPAS, TERESA COUTINHO, TIAGO LIMA, TÂNIA CARVALHO, ENTRE OUTROS. COM ESTAS PESSOAS DESENVOLVEU MAIS DE MEIA CENTENA DE CRIAÇÕES EM DANÇA CONTEMPORÂNEA, TEATRO E MÚSICA, TENDO REALIZADO DIGRESSÕES EM VÁRIAS CIDADES PORTUGUESAS E EM VÁRIOS PAÍSES EUROPEUS. EM 2021, DECIDIU REFORMULAR A ESTRATÉGIA DA AGÊNCIA 25, CONVIDANDO TÂNIA CARVALHO, SARA ANJO, TERESA COUTINHO, TERESA SILVA E, MAIS TARDE, PAPILLONS D'ÉTERNITÉ A INTEGRAR FORMALMENTE O COLECTIVO.

EM 2020-21, COORDENOU A PRODUÇÃO DA EXPOSIÇÃO *FEAST. FÚRIA. FEMINA.* — OBRAS DA COLEÇÃO DA FLAD, COMISSARIADA POR ANTÓNIO PINTO RIBEIRO E SANDRA VIEIRA JÜRGENS, BEM COMO, ATÉ AO PRESENTE ANO, O CICLO DE CINEMA *OUTSIDERS* — CINEMA AMERICANO INDEPENDENTE, PROGRAMADO POR CARLOS NOGUEIRA, AMBOS ORGANIZADOS PELA FUNDAÇÃO LUSO-AMERICANA PARA O DESENVOLVIMENTO.

ENTRE 2017-18, FOI PRODUTOR EXECUTIVO DA BOÇA — BIENAL DE ARTES CONTEMPORÂNEAS, DO MIL — LISBON INTERNATIONAL MUSIC NETWORK E DO ALKANTARA FESTIVAL. ENTRE 2016-18, FOI DIRECTOR DE PRODUÇÃO DO ATALATA ARTES PERFORMATIVAS, DA PASSADO E PRESENTE — LISBOA CAPITAL IBERO-AMERICANA DA CULTURA, E DO HOSPITALIDADE — CULTURA DE FUTURO (LANÇAMENTO DO CENTRO CULTURAL DE SÃO ROQUE, PROGRAMA DE ANTÓNIO PINTO RIBEIRO PARA A SANTA CASA DA MISERICÓRDIA, LISBOA). ENTRE 2013-15 FOI PRODUTOR EXECUTIVO DO PROGRAMA GULBENKIAN PRÓXIMO FUTURO, UM FESTIVAL DE CULTURA CONTEMPORÂNEA ORGANIZADO PELA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, COM CURADORIA DE ANTÓNIO PINTO RIBEIRO.

ENTRE 2012-15, FOI CO-RESPONSÁVEL PELA PRODUÇÃO E COMUNICAÇÃO DO OFFBEATZ, UMA MULTIPLATAFORMA DE DIVULGAÇÃO DA INDÚSTRIA MUSICAL EM PORTUGAL. ENTRE 2009-12, FOI RESPONSÁVEL PELA GESTÃO, PRODUÇÃO E COMUNICAÇÃO DO *THE DORIAN EFFECT*, UM PROJECTO DE ARTES VISUAIS DESENVOLVIDO PELO ARTISTA PLÁSTICO ROBERTO BENEVIDES MARTINS. ENTRE 2008-09 FOI ASSESSOR DE IMPRENSA JÚNIOR NA AGÊNCIA FRANCESA OPUS 64, DA QUAL FOI RESPONSÁVEL PELAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS.

PRIMEIRA PARTE

Maria João Brilhante: Tomo a palavra, primeiro que tudo, para agradecer a várias instituições, começando evidentemente pelo CENDREV, que nos acolhe; a Câmara Municipal de Évora; a Direcção-Geral das Artes; a Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses; a Câmara Municipal do Montijo, à qual a Companhia Mascarenhas-Martins tem estado associada; ao Centro de Estudos de Teatro, que desde a primeira ideia destas iniciativas se juntou a nós e tem apoiado; evidentemente, à Companhia Mascarenhas-Martins que desenvolve trabalho árduo; e, em particular, ao Levi Martins, com quem eu vou conversando mais sobre estes assuntos.

A primeira edição do Criar e Produzir mostrou que este debate era importante. Tivemos uma reacção inesquecível de profissionais, nem sempre pisando os mesmos terrenos, e a publicação que se seguiu – a única publicação bilingue até agora – dá bem conta disso, mesmo sem conseguirmos reproduzir na transcrição, como é evidente, o fulgor da discussão de algumas intervenções. Recordo em particular o debate, para não dizer, o combate, ou o embate entre o Luis Miguel Cintra e o Miguel Abreu.

A segunda edição ocorreu durante a pandemia e foi bastante mais complicada, exigiu muito mais trabalho da parte do Levi [Martins] para recolher os depoimentos de produtores e encenadores. O confinamento tornou bastante mais complicado continuar este projecto, mas por outro lado também penso que facilitou a aproximação a algumas pessoas que talvez não estivessem disponíveis presencialmente, porque é sempre complicado atravessar as várias auto-estradas deste país. Recordamos ainda os efeitos adversos desse período, mas isso não atingiu, creio, a qualidade da expressão dos vários pontos de vista, os quais estão registados na segunda publicação. Destaco, por causa do seu desaparecimento, o discurso produzido então por Jorge Silva Melo, alguém que praticava com muita veemência a inseparabilidade entre a criação e a produção – ele era o produtor, era o criador, era tudo.

Já praticamente sem Covid-19, pudemos realizar a terceira edição em Setúbal, com o apoio da respectiva Câmara Municipal e, tal como na primeira edição, convidámos uma produtora experiente. Na primeira edição, foi uma senhora francesa chamada Anne de Amézaga, que trabalhava numa companhia com uma dimensão importante em França, a Compagnie Louis Brouillard, dirigida pelo encenador Joël Pommerat, que já veio várias vezes a Portugal. Foi uma intervenção interessante de alguém que tinha começado a trabalhar no Festival de Avignon off, em estruturas muito precárias, quase criadas para o momento, até chegar a uma companhia que mobiliza meios imensos, porque faz digressões pelo mundo inteiro. Nesta terceira edição tivemos connosco a Mónica Almeida, que trabalha actualmente como Técnica Superior na EGEAC, mas que já esteve ligada a vários teatros, entre os quais o Teatro Nacional D. Maria II. Os mais jovens convidados trouxeram perspectivas de novo bem diferentes da produção quando entendida como libertação, como libertando a criação, sem ser totalmente autónoma. Dessa recordação é isso que evidencio: esta ideia de que a produção não é autónoma, nunca é autónoma, nunca ultrapassa, ou não deve – se é que se pode usar a palavra “deve”, que é tão rebarbativa –, passar por cima da criação, determinar a criação, mas que liberta tempo para a criação.

E aqui estamos, portanto, em Évora, tendo como anfitrião o CENDREV, que começou a contribuir para a história do teatro há muito tempo, e é um bom exemplo do que permanece e do que muda, que é sempre aquilo que faz o teatro. Passo a palavra ao Levi Martins para nos falar desta edição propriamente dita.

Levi Martins: Antes de mais, muito obrigado por terem vindo e por estarem connosco. E muito obrigado ao CENDREV por nos ter recebido tão bem. Em relação a esta edição: a ideia é darmos continuidade à mesma lógica que imperou nas outras, dando voz a produtores e artistas que trabalham nas artes performativas. A nossa ideia foi tentar juntar a cada edição grupos heterogéneos de profissionais com experiências diversas, tendo como objectivo contactar com o que são as suas práticas e os seus pensamentos no que diz respeito à relação entre criação e produção. Há pessoas que convidamos que estão ligadas à produção, outras à criação, outras a ambas. Estes encontros e as publicações que deles nascem pretendem dar origem à possibilidade de registar uma partilha que pode depois ser consultada por quem tiver interesse nestas matérias. Ao exemplo do que fizemos

na mais recente edição destes encontros, o que propomos é que cada pessoa comece por falar um pouco sobre o seu projecto e sobre como vive a relação entre criação e produção. Depois, numa segunda parte, iremos propor o debate de algumas questões que pensámos que poderiam ser pertinentes.

José Russo: O meu nome é José Russo e trabalho aqui no CENDREV há muitos anos – nem sei bem quantos; quarenta, ou mais. Vivi, assisti e participei na criação e no desenvolvimento deste projecto que foi aqui instalado em 1975, e, nessa altura, aprendi imensas coisas, porque o tempo era muito fértil para novas aprendizagens. Tínhamos acabado de viver num plano social e político, um tempo muito complexo; os anos 70 e 80 foram um tempo muito fértil, com muitas ideias a surgir, experiências a acontecer, enfim, fez-se um bocadinho de tudo. Agora focando um bocadinho a questão no tema, gostaria de trazer para cima da mesa uma ideia – a ideia de Companhia de Teatro. Foi assim que eu aprendi a fazer teatro, embora depois as coisas vão também naturalmente sofrendo as suas naturais mutações, porque nós também somos diferentes uns dos outros e vamos acrescentando coisas e apagando coisas também – e isso não tem nada de mal, a meu ver. Quando eu comecei a trabalhar no CENDREV existia uma companhia, o que pressupunha um conjunto de elementos muito importantes: os actores; os encenadores; mas também o cenógrafo permanente; os construtores permanentes, que são construtores de cenários e são maquinistas; havia inclusive um mestre da construção do teatro, o Mano António, que veio para cá logo no princípio e que esteve aqui uma série de anos; como havia uma mestra de costura, que era a Amélia Varejão. Eu estou a começar por esta ideia de companhia porque tem importância para a relação entre criação e produção. A ideia de produção é uma coisa que nessa altura não existia, por razões que me parecem óbvias; havia dentro da estrutura um conjunto de funções complementares e, no limite, quando era para comprar tecido, quem o ia comprar era a Amélia Varejão, porque ela é que sabia que tecido é que queria, sabia os preços e até onde é que podia comprar mais barato. Chegámos a ir ao Porto comprar coisas porque a Amélia tinha lá contactos e, de facto, valia a pena fazer a viagem – e, naquele tempo, a viagem ao Porto pressupunha um dia inteiro, dormir lá, e depois voltar outra vez para no dia seguinte estar cá, ao final do dia, com a carrada de tecidos que eram precisos para construir o novo guarda-roupa. O que quero dizer é que a produção como é hoje entendida não funcionaria. Essa figura, parece-me, não cabia bem naquele contexto.

Havia a contabilidade, quem tinha de pagar, quem geria o dinheiro para comprar o que fosse preciso, havia esse serviço, digamos assim, mas a figura do produtor aparece muito mais à frente.

Aqui na casa essa figura ainda não está completamente instalada. É claro que há pessoas que são responsáveis pela produção, mas têm responsabilidades também no funcionamento da estrutura, na área da contabilidade, da administração, que superintendem as questões da produção. Agora já vai havendo algumas pessoas, até mais jovens, que, entretanto, se foram incorporando e que vão ficando com responsabilidades, por exemplo, na produção executiva. É claro que eu tenho estes anos todos já, mas continuo a pensar que o que tem de determinar as questões de produção é a criação. A produção andar, portanto, em função da criação. Aqui a dominante foi sempre a criação.

É claro que eu conheço outras experiências, mas essas experiências não fazem mais que confirmar esta ideia. Tem de ser a criação a determinar os processos e a produção tem de funcionar de acordo com os mesmos. Estas dimensões são coisas que a gente aprende e com as quais vamos vivendo ao longo dos anos; e se nós nos sentimos cómodos nesse processo, o que vamos fazendo é ir ajustando o modelo.

Nós hoje queixamo-nos de não termos a companhia que já tivemos, gostávamos que pudesse ser maior. Porque uma companhia como a nossa, que está instalada em Évora, não pode trabalhar só aqui na cidade. O nosso trabalho acontece muito em digressão, e o funcionamento em digressão pressupõe ter repertório¹ em cena para que possamos dar resposta às solicitações que frequentemente nos são colocadas quer aqui na região, quer inclusive no país. Esta é uma companhia que sempre viajou: sempre foi ao Porto, à Covilhã, sempre foi a Coimbra, a Braga, ao Algarve. Nós circulamos pelo país inteiro e existimos a partir daqui, de um núcleo social que é pequeno – a cidade de Évora tem 50 mil habitantes e não é só o centro histórico, é a cidade toda à volta –, o que quer dizer que nós temos de continuar (e isso também foi uma coisa que nós aprendemos quando aqui chegámos com o Mário Barradas e as pessoas que cá estavam na altura) esta ideia de descentralização. Descentralização não é só vir para Évora. É vir para Évora e garantir a relação do teatro com este espaço imenso à volta. Muitas vezes os próprios repertórios foram escolhidos em função das dinâmicas que era preciso desenvolver. Por exemplo, uma coisa que nós fizemos muito, e que ainda hoje fazemos

1. Conjunto de espectáculos preparados para voltarem a ser apresentados, depois da sua estreia, por uma companhia de teatro ou grupo de artistas.

de outra maneira, é espectáculos de estrada, porque era preciso ir aos concelhos, às freguesias, aos bairros onde não havia cineteatros nem teatros e onde, do nosso ponto de vista, era importante mostrar o nosso teatro. Então, a forma mais eficaz de o fazer era criar um modelo de espectáculo que pudesse chegar a esses locais o mais igual possível àquilo que a gente fazia aqui.

Nós, neste momento, já não temos bem essa opção, mas há uma coisa que continuamos a fazer que é, de dois em dois anos, estrearmos um espectáculo numa praça da cidade que depois também faz digressão. O último exemplo foi o *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, que estreámos aqui no Largo Chão das Covas, que fez uma digressão nesse ano e que neste Verão voltou a ser apresentado nas freguesias aqui à volta. É claro que esse projecto foi um projecto pensado para aquele contexto de rua e com as condições para poder circular sempre em iguais, digamos, condições artísticas para que o produto que se preparou e que se trabalhou pudesse ser mostrado nas mesmas condições a todos os espectadores. Estes processos são pensados assim e é claro que a produção tem sempre aqui alguma importância, mas como digo, a questão da criação é o factor determinante e decisivo dos nossos processos criativos.

Levi Martins: Tal como noutras companhias da mesma época, parece então que a gestão, a escolha das equipas, dos orçamentos, etc., cabia sempre à direcção artística; era, portanto, a direcção artística que determinava depois toda a condução do processo de produção.

José Russo: Exactamente. Era a direcção artística de cada projecto – como os encenadores não eram sempre os mesmos, a direcção artística de cada projecto era determinada pela sua equipa. Era criado um núcleo para cada produção e esse núcleo determinava o processo. É claro que depois há uma perspectiva mais geral: quando construímos um orçamento para a DGArtes, temos de fazer o orçamento dos custos de cada produção e, em função do orçamento que temos, pensamos o orçamento para cada uma das produções, em função do que vamos fazer. Depois a dinâmica criativa pode impor alterações – e impõe muitas vezes –, o que por vezes implica esticar dali e encolher do outro lado, sempre a partir do que é aquele processo criativo. A nossa preocupação primeira é que o processo criativo possa acontecer nas melhores condições, tendo em conta os meios de que dispomos. Não conseguimos ter tudo, vamos tendo aquilo que é possível.

Maria João Brilhante: O que é curioso é que, em 1975, esta

companhia da descentralização se tenha pensado como uma estrutura com distribuição de funções fixas muito próximas do que é uma tradição teatral, num momento, como o José Russo disse, em que isso estava a explodir. Usou a expressão “fazer de tudo”, mas na verdade não era fazer de tudo. Havia outras estruturas em que, provavelmente por não conhecerem este tipo de organização, este organismo, o “fazer de tudo” era mesmo fazer de tudo, ou seja, o actor também pregava pregos. O que aconteceu até a um momento que se pode mais ou menos determinar como sendo o final dos anos 80, em que o actor diz: “não, não vou pregar mais pregos, tenham santa paciência, vão pagar-me para fazer teatro e ser actor”. Esta dinâmica é curiosa. Porquê? Porque uma coisa não substitui a outra, irrompem ambas neste período histórico, entre os anos 70 e 80, e vão acontecendo a par.

José Russo: O que eu acho que era mais relevante nesse tempo era a imensa disponibilidade de toda a gente, porque os actores também construíam, descarregavam, ajudavam a montar o espectáculo. Essa dinâmica era muito colectiva, era a tal ideia do colectivo, do *ensemble*, dos grupos. Havia um grupo, de facto, embora seja claro que dentro desse grupo havia especialidades.

Gisela Cañamero: Eu comecei profissionalmente n’O Bando, também nos anos 70, e éramos cinco ou seis gatos pingados e fazíamos tudo. Todos faziam de tudo. Mas depois também havia uma coisa muito interessante, que tem a ver com esta história de pregar pregos: quando não havia nada para fazer, o actor era obrigado a estar até às seis horas da tarde para cumprir, proletariamente, um horário de trabalho — nem que fosse a varrer. Era a ideologia que, de alguma maneira, tentava manter coesa uma determinada hierarquia, mas isso são outros campos. Nos anos 70, de facto, não havia produtores e nunca se falava nisso.

José Russo: Nem nos 80. Só nos anos 90, por aí, digo eu.

Gisela Cañamero: O produtor é uma figura dos anos 90. E, de repente, o produtor começa a ganhar uma força enorme. Quer dizer: “sem o produtor como é que vamos fazer uma candidatura à DGArtes?”

Luna Rebelo: Gostava só de deixar uma nota em relação aos anos 70 e anos 80, que eu não vivi, mas de que sou também herdeira.

Felizmente tive a grande sorte de conviver ao longo do tempo, e até aos dias de hoje, com duas produtoras que já se chamavam assim à data, das quais todos nós produtores provavelmente somos herdeiros e com quem aprendemos muito. Uma delas precisamente d'O Bando, a Natércia Campos, e a outra a Conceição Cabrita, que esteve muitos anos na Comuna e que depois seguiu também a sua carreira na produção. Certamente nos anos 80, já, de facto, existiam produtores, provavelmente não com a força que têm hoje, mas que já eram chamadas produtoras e tiveram uma grande presença, uma grande força e uma grande importância nas companhias por onde passaram. Queria deixar aqui o meu tributo a esta geração mais velha de produção que é muitas vezes esquecida.

Gisela Cañamero: O Bando foi uma grande escola, porque, de facto, o pessoal aprendia de tudo. E sim, as coisas iam-se fazendo e eram tempos de mudanças. O teatro ganhou uma grande importância como veículo pedagógico, portanto, as digressões começaram a tomar muita importância naquela altura, sobretudo para o interior rural, Trás-os-Montes, Alentejo, onde nunca tinha ido teatro nem qualquer tipo de acção de formação. Estas companhias também tiveram esse trabalho e, de uma maneira geral, não se falava em produtores, nem nos anos 80.

Maria João Brilhante: Em meados dos anos 80 começou a falar-se no assunto. Eu por exemplo fui produtora. Não falarei dessa experiência, poupo-vos (*risos*). Só de pensar na minha imagem com uma pasta de escola com dinheiro do Banco de Portugal lá dentro, já podem ver o nível de competências e capacitação que eu teria nessa altura. Mas sim, já havia uma produtora, isso está registado. É engraçado consultar-se a CetBase² e encontrar um conjunto de termos retirados da documentação das próprias companhias; é que se percebe muito bem, por exemplo, quando é que surge o preparador de voz, ou quem trabalha o corpo, é fácil de perceber. Esta conversa tem alguma complexidade, porque não se pode afirmar: "o CENDREV é criado segundo um padrão-modelo do teatro de repertório com o encenador e a criação no centro e a estrutura é uma estrutura funcional para o fazer existir; não era preciso produtor porque cada sector, cada linguagem dentro do teatro estava representada por profissionais. E, ao mesmo tempo, noutros casos, os actores andavam a pregar os pregos e a pintar as paredes". Não é uma coisa que suceda a outra, são

2. <http://www.cetbase.pt/>

realidades que vão existindo ao mesmo tempo e que têm, de facto, uma dimensão ideológica fortíssima. Fazer parte de uma companhia, quase viver no teatro, ser obrigado a estar lá em permanência e fazer o que for preciso corresponde a uma ideia colectivista que durante um tempo estava na ordem do dia.

José Russo: No caso do CENDREV, é claro que tudo teve como base um modelo que o Mário Barradas trouxe, porque ele o viu a funcionar noutros sítios, naturalmente. Nós não inventamos nada, vamos funcionando em função de alguns exemplos, de modelos que observamos. Ele tinha acabado de chegar de Estrasburgo, tinha tido a experiência daquele projecto de descentralização em França, da criação dos Centros Dramáticos, tinha observado estruturas teatrais que tinham as várias componentes incorporadas e orçamento. Agora lembrei-me: tínhamos cá a Teresa Gonçalves, que também é actriz, mas dedicava-se sobretudo à componente do dinheiro, administrativa, do tomar conta das contas, porque era preciso alguém que fizesse essa função, garantisse essa função. Não tínhamos contabilista, não havia ninguém especializado nessas matérias. Isso só aconteceu mais tarde, só agora é que temos pessoas com esse tipo de formação. Nesse tempo, não; e, durante muitos anos, funcionámos assim. É claro que o Mário Barradas fazia as contas todas, depois via quanto é que dava e quanto é que não dava, quanto é que era para cada um, mas as exigências no plano, por exemplo, da relação com o financiamento do Estado não eram as que são hoje. A gente não tinha aqueles relatórios, nem plataformas com aquelas grelhas. Era um trabalho que se fazia à mão ou à máquina. Escrevia-se à máquina e entregava-se em papel, durante muito tempo. Estamos a falar de uma realidade bem diferente.

Maria João Brilhante: E isso é muito importante, porque podemos quase dizer que o Estado, a partir do momento em que toma consciência de que tem um papel fiscalizador e que as coisas têm de entrar na ordem, vai levar à criação do produtor. Já não falo do programador, que isso seria outra conversa.

Vanda R. Rodrigues: É muito importante separar o papel do programador, porque parte de uma lógica semelhante à da criação artística. Claro que se cruza muito também com a produção, mas é um trabalho também ele artístico, de curadoria de pensamento, de cariz social. Pelo menos é assim que o vejo enquanto programadora. Há bocado falava-se sobre as discriminações positivas, as compensações das precariedades do território. A programação tem um papel até político,

nesse sentido. Acho, no entanto, que não se deve reduzir a produção a um campo meramente prático da execução artística.

Eu não me considero produtora, imediatamente. Já houve alguns debates sobre o que é ser ou não produtor. Até existe um grupo de WhatsApp com bastantes produtores em Portugal e surge muitas vezes a questão de quem é que é ou não produtor, quem é que pode ou não dizer-se produtor. Eu não me considero isso porque fazer produção, desenvolver o trabalho necessário para o objecto artístico acontecer, não é necessariamente ser produtor. Há pessoas que são formadas, que têm formação em direito, que têm formação em gestão. E deve existir uma visão artística da produção, absolutamente, porque se não conseguires perceber muito bem o que está a acontecer no processo criativo não consegues ser um produtor. Eu acho que é preciso respeitar esse espaço que os produtores – realmente produtores –, têm, porque não se trata só de comprar os tecidos, é um trabalho complexo que tem cada vez mais a ver com essa fiscalização do Estado e que quase exige um curso de direito. E nem estou a falar apenas da DGArtes. Acho que é mesmo importante, e penso que há aqui pessoas que sabem explicar isso melhor do que eu, qual é essa diferença.

Levi Martins: Gostava de pedir que falasses um pouco mais sobre a tua relação com a produção; acho que quem trabalha exclusivamente em produção poderá depois falar de uma outra perspectiva. No fundo: enquanto programadora e criadora, como é que tu vives a tua relação com a produção na prática?

Vanda R. Rodrigues: Comecei a fazer produção no Festival de Almada, produção executiva, e a partir daí comecei a trabalhar com alguns artistas em assistência de encenação e assistência de produção, nomeadamente com a Lígia Soares. A Lígia é um bom exemplo, porque é uma criadora que também executa muito, faz as candidaturas, faz a sua difusão, faz muitas outras coisas, mas sabe que não é produtora. Porque é que foi muito importante para mim, enquanto artista, ter tido essa experiência? Porque comecei a perceber o dis-positivo que possibilitava ter acesso à criação: percebi como é que funcionavam as oportunidades de financiamento, percebi o que era uma co-produção – que eu não fazia ideia que existia –, percebi que podia tentar vender espectáculos, percebi estes meandros do fazer acontecer e foi isso que me possibilitou mais tarde, quando comecei a aventurar-me nas minhas criações e nos meus processos

criativos, perceber como é que os podia pôr em prática.

E, claro, tudo isso ajuda no meu trabalho enquanto programadora. Eu faço sempre produção dos eventos que programo por uma questão de precariedade absoluta, porque o orçamento não chega para contratar uma pessoa. Adoraria ter uma pessoa bem mais competente que eu para o fazer, mas não tenho. É muito difícil e está aqui o meu colega João [P. Nunes, da UmColetivo] que sabe o quão exigente é encontrar pessoas para fazer produção neste território. Quando trabalhas num território como o Alentejo, tens de deslocar uma pessoa e para deslocares essa pessoa tens que ter um orçamento significativo e justo. Mas não temos, a realidade é que não temos.

Porque é que eu acho que a criação às vezes sai lesionada por eu ser a produtora? A certa altura estive em residência artística no A Salto, festival organizado pela UmColetivo em Elvas; estava com o Pedro Barreiro [Artista e director artístico d'O Espaço do Tempo] e estávamos a falar de um projecto que eu ia apresentar aqui no Teatro Garcia de Resende, que se chama *Cápsula do Tempo*. Tive uma ideia megalómana que consistia em lançar uma *call* para ter pelo menos umas 20 pessoas que representassem a comunidade eborense. E disse: “mas que seca, ter de lançar a *call*, fazer as entrevistas...” E o Pedro, chateadíssimo comigo, diz-me: “por favor pára, não deixes que a produtora mate a artista. Se tu queres que o teu projecto tenha 20 pessoas da comunidade, não deixes que as questões logísticas te impeçam de executar a tua ideia.” Eu acho que às vezes termos tanta consciência do que é necessário para executar as coisas pode limitar os sonhos e as ideias que nos surgem.

Em relação às candidaturas: percebo que para muita gente seja uma coisa muito complicada, a mim ajuda-me bastante, tanto nos projectos de criação, como nos projectos de programação. Penso as candidaturas quase como um exercício académico. Organizo as minhas ideias por ter de fazer uma candidatura. Sinto-me a produzir conhecimento, a desenhar a linha de curadoria e a adensar o meu projecto criativo quando as estou a fazer. Não vou dizer que não é exigente, claro que é exigente, mas não sinto que seja assim tão distante de um processo académico de pensamento sobre o fazer.

Gisela Cañamero: Acho importante reconhecer que tem havido um grande investimento na estrutura das plataformas que vai ao encontro disso; já são um pouco diferentes, é verdade.

Vanda R. Rodrigues: Quanto àquelas questões que dizem que

limitam muito, porque é suposto irmos ao encontro de determinados parâmetros, como a representatividade na programação. Para mim, são questões éticas. Não me importo de seguir essas linhas porque fazem sentido. Qual é a questão ética de criar acessibilidade? Eu fico agradecida que alguém me lembre que eu devo estar atenta a estas questões, portanto não me sinto a traír nem questões artísticas, nem éticas ou políticas.

Levi Martins: Quando referes que não te sentes produtora, porque achas que a tua formação e o teu trajecto está mais ligado à criação, isso relaciona-se apenas com o facto de fazeres produção apenas por ser necessário e não por ser aquilo que abraçaste enquanto actividade profissional?

Vanda R. Rodrigues: Eu abraço a produção como uma profissão porque a desempenho, não é? Mas o facto é que tenho de perguntar às pessoas que realmente são produtoras como é que faço um contrato de muito curta duração, para dar um exemplo.

Vítor Alves Brotas: Mas as perguntas que os produtores fazem... Não é isso que define se és produtora ou não. Agora: se não te sentes produtora...

Vanda R. Rodrigues: Acho que há um lugar muito legítimo que é reivindicado pelos produtores e que eu respeito, porque acho que é legítimo alguém dizer que um programador não é um produtor. Ou seja, estou a legitimar um lugar de fala, porque há pessoas que realmente se formaram – como eu me formei para ser atriz ou criadora. Há pessoas que se formaram realmente para serem produtores, e acho que convém respeitarmos isso e termos alguma consciência e ética profissional para reconhecer que existe uma diferença entre pessoas que se formaram e são produtores, e nós que o fazemos por uma precariedade que temos de tentar contrariar.

Maria João Brilhante: Isso tem sido recorrente nestas nossas conversas, que é uma reivindicação de um lugar que tem uma competência que não é subsidiária.

Luna Rebelo: Aproveitando o que disseram, gostaria de dizer que não sou formada em produção, sou formada em arquitectura, e, portanto, todo o meu percurso foi criativo. Nunca exerci arquitectura porque comecei a trabalhar em cenografia. Também devido à precariedade de projectos sem financiamento, sem dinheiro nenhum, em

que toda a gente fazia tudo, comecei a fazer produção e tornei-me, com o tempo, produtora, que é como me assumo hoje. Gostava de abordar esta questão que foi referida tanto pela Maria João, como pelo José, da produção ser determinada pela criação, que a produção não deve ultrapassar as questões da criação e que liberta tempo para criar. Eu gostava de começar por aqui, talvez porque o modo como eu faço produção é um pouco contrário a isto. Estou actualmente a trabalhar numa companhia, a Formiga Atómica. Já trabalhei noutros projectos de forma semelhante, mas vou centrar-me neste trabalho. A Formiga Atómica é uma companhia que tem dois directores artísticos; é uma estrutura de criação e a criação é a génese do seu trabalho. No entanto, este trabalho de criação nunca está desligado da produção. Nós fazemos um trabalho conjunto em todas as fases do projecto: desde que o projecto nasce, passando pelo momento em que estamos em criação, até que o espectáculo está em digressão. A produção nunca está desligada do que é a criação e, portanto, esta ideia de que a produção é determinada pela criação não acontece. Também não acontece o contrário, a criação também não é determinada pela produção.

Vou muitas vezes comprar tecidos e as famosas cuecas pretas³, monto muitos cenários – que é uma coisa que gosto muito de fazer – mas, independentemente disso, vejo o trabalho do produtor e a produção como uma coisa muito maior do que isso. Eu acho que um produtor dá, ou pode dar, uma visão do todo, uma visão absolutamente estratégica àquele projecto artístico, muito para além da criação específica. E acho que isso pode fazer toda a diferença no que é o trabalho de uma companhia, de um artista, de uma criação, de um projecto.

Maria João Brilhante: Posso fazer uma pergunta um bocadinho incómoda?

Luna Rebelo: Claro.

Maria João Brilhante: Como é que aparece o seu nome na ficha do espectáculo?

3. A compra de roupa interior para os espectáculos é usada como referência para o que é com frequência esperado da produção, tendo sido o ponto de partida para um projecto denominado Cueca Preta, cujo primeiro objectivo é, segundo o sítio oficial, o de “colocar num lugar de destaque aquelas que ocupam normalmente os bastidores; trazer visibilidade às profissionais cujo trabalho, por princípio, está tão mais bem feito quanto mais invisível for” [www.projetoquecapreta.com/info].

Luna Rebelo: Produção.

Maria João Brilhante: Era apenas para saber se aparecia associada aos directores da Formiga Atómica ou da criação do espectáculo. Portanto, aparece como produtora.

Luna Rebelo: Sim, como produtora.

José Russo: Também gostaria de fazer uma pergunta – e faço porque não sei e tenho essa curiosidade –, mas, quando se fala em “produtor”, em “produção de um objecto artístico”, seja ele qual for, há um pressuposto financeiro que determina o horizonte do trabalho do produtor, ou não? Ou seja, a função de produção pressupõe haver um enquadramento, uma baliza, que determina o processo de trabalho do produtor? Eu parto do princípio de que o produtor é alguém que tem a responsabilidade de resolver os problemas necessários para aquela criação. Também pode ser para os criar, admito isso. Quando falavas na visão do todo, acho perfeitamente legítimo e normal que o produtor possa intervir ao mesmo nível do que uma outra componente no processo artístico, acho que isso faz todo o sentido, e até dar sugestões que um outro elemento da equipa artística não dá, porque há ali capacidades e atenções despertadas que podem ajudar a resolver imensos problemas, acredito nisso piamente. Mas, o que determina a função da produção é um enquadramento económico ou não? Que importância é que isso tem na vossa função?

Luna Rebelo: Acho que essa pergunta pode ter muitas respostas, porque, na verdade, há diferentes tipos de cargos e de responsabilidades de produção. Pode existir esta distinção mais técnica entre director de produção, produtor executivo e assistente de produção, mas há também formas muito diferentes de um produtor se posicionar perante um projecto. Não consigo dar uma resposta a essa pergunta que seja universal. Diria que não há uma resposta certa ou uma resposta errada, porque depende muito de como cada colega se posiciona perante o projecto. Posso dar o meu exemplo concreto neste momento na Formiga Atómica. O meu trabalho tem obviamente uma grande componente orçamental, mas não é de todo a única função, porque o que eu faço implica desde um pensamento sobre o projecto, até que parceiros é que devemos contactar; onde é que faz sentido o espectáculo ir; o que é que faz sentido incluir no espectáculo para que possa ir a determinado sítio ou não; como é que o podemos divulgar; como é que o podemos difundir; estou presente

nos ensaios, onde dou contributos criativos; e depois, obviamente, trato da logística da equipa, trato de marcar o espaço para os ensaios. Claro que há um lado mais operativo, mas o lado mais estratégico é, para mim, muito mais interessante e estimulante. É o que realmente gosto de fazer.

Maria João Brilhante: A minha pergunta há pouco tinha de ver justamente com isso, ou seja, com o enclausuramento num determinado tempo, de uma perspectiva que eu entendo perfeitamente como o faz o José Russo. Tem que ver com essa visão do todo, com uma escala que não é meramente da gestão corrente ou das condições de realização de um determinado espectáculo, mas do percurso que um colectivo, uma companhia, um artista, estão a traçar. O que me parece muito estimulante para pensar é: até que ponto é que, neste figurino, a palavra “produção” ainda faz sentido. Acho isso muitíssimo estimulante para a conversa.

Luna Rebelo: Acho que agora que já conseguimos uma certa especialização dos produtores, pode caber muita coisa dentro deste chapéu...

Maria João Brilhante: Pode chegar-se a uma diluição dessas funções numa noção de co-autoria, que também pode ter um cenógrafo ou outro elemento da equipa, que continuam a cumprir uma função muito específica, mas que, por outro lado, podem fazer parte desse núcleo.

José Russo: Mas deixa-me introduzir uma outra questão: aquilo de que estamos a falar – e faz-me todo o sentido –, é de uma realidade em torno de um colectivo, de um projecto. Mas vejamos a figura do produtor num outro plano, que é: “eu quero encenar este espectáculo, vou arranjar um produtor”. Portanto, é um projecto avulso. Vou candidatar-me à DGArtes, com um projecto pontual, proponho alguém que trata da produção e eu vou dirigir o espectáculo. Há um orçamento para fazer aquele projecto e arranjo um produtor. É uma outra figura de produção.

Luna Rebelo: E é absolutamente legítima também. Eu dei o exemplo da companhia onde eu trabalho, mas na verdade eu sei que não é a norma das companhias em Portugal. É mais comum um produtor executar um projecto de alguém. Também já me aconteceu, mas despedi-me. Para mim, não é um trabalho interessante. Mas isso é uma questão pessoal. Eu trabalho assim, gosto de me envolver. Perdemos muito tempo da nossa vida no nosso trabalho e

portanto, para mim, é assim que faz sentido; mas há muitos colegas que trabalham de outras formas e está tudo certo. Daí esta questão que a Maria João estava a levantar que é: estamos a caminhar para uma especialização e de uma compartimentação que permite que, de facto, haja muitas formas de fazer produção; acho que é para aí que caminhamos e que devemos caminhar.

Vanda R. Rodrigues: Se pensarmos, por exemplo, no Teatro Nacional de São João, e considerarmos que há dois directores – o Pedro Sobrado e o Nuno Cardoso –, e ninguém acha que o Pedro Sobrado⁴ não toma decisões artísticas. Apesar de ser o senhor da administração, é alguém com que cheguei a ter aulas de dramaturgia e que considero bastante como pessoa criativa. Ele tem uma função dentro do São João tão importante como a da direcção artística.

José Russo: Mas é administrador.

Vanda R. Rodrigues: Não é só, também toma decisões.

Maria João Brilhante: Isso depende dos directores artísticos.

Luna Rebelo: O Teatro Nacional é um bocadinho diferente, parece-me. No modelo dos teatros nacionais, o director artístico é quem assume a programação e todas as questões artísticas; e o Conselho de Administração, o lado administrativo. Agora vai abrir um concurso pela primeira vez para a direcção artística do Teatro D. Maria II e, neste concurso, o presidente do conselho de administração vai integrar o júri para escolher um director artístico.

Levi Martins: No caso da Formiga Atómica, tu és produtora da companhia, o que faz automaticamente com que a tua posição não esteja associada a um projecto, ou sequer a questões orçamentais. À partida o teu compromisso com a companhia vai para lá do financiamento da DGArtes, pelo menos em teoria, não é?

Luna Rebelo: Sim, eu tenho inclusivamente um contrato sem termo.

Levi Martins: Penso que seria interessante dares exemplos do tipo

4. Pedro Sobrado é actualmente Presidente do Conselho de Administração do Teatro Nacional S. João.

5. *Terminal (O Estado do Mundo)*, espectáculo estreado a 6 de Abril de 2024 no Teatro Municipal de Ourém e apresentado em diversos contextos, entre os quais o Festival d'Avignon ou o Festival de Almada. Mais informações em: <https://formiga-atomica.com/projetos/terminal-o-estado-do-mundo/>

de influência que tens nas decisões sobre como se desenha determinado projecto, como o que estão a fazer agora ao longo deste biénio⁵. Decidiram apostar em fazer apenas uma criação ao longo dos dois anos de apoio da DGArtes, de que forma é que estiveste envolvida nessa decisão?

Luna Rebelo: Ao longo de 2023 estamos a fazer um processo de pesquisa que está a percorrer todo o território; e, em 2024, iremos fazer uma criação que será o resultado de toda esta pesquisa. O projecto tem relação com as alterações climáticas e vem também de uma questão de crescimento, de um processo muito acelerado, de pós-pandemia, do ritmo absolutamente frenético que estamos a viver ao nível de produção e de criação; e, portanto, da necessidade de contrariar esse ritmo. Quando a Inês e o Miguel falaram neste projecto, a primeira questão que se colocou foi: “temos um projecto a dois anos, vamos pedir um apoio bienal, quem é que vamos convocar para sustentar um projecto a dois anos?”. Por um lado, gostávamos de ter parceiros em todo o território nacional para termos variedade no que seria esta pesquisa. Por outro, como a companhia estava a fazer dez anos, fazia sentido falarmos com aqueles que têm vindo a ser parceiros ao longo destes anos e com outros novos. Isto resultou numa candidatura com 18 co-produtores em Portugal e em França. Neste momento, estamos a fazer este projecto com este número de parceiros, o que é bastante intenso. Estes parceiros foram pensados na altura por nós os três, os contactos foram partilhados, toda esta montagem foi partilhada entre a equipa.

Vítor Alves Brotas: Boa tarde. Sou o Vítor, sou produtor, tenho uma estrutura de produção que se chama agência 25, numa lógica de colectivo informal, com uma série de artistas – neste momento, quatro artistas, para ser mais concreto no que estou a dizer –, quase todos de dança contemporânea. Já trabalhamos com mais teatro, neste momento, em teatro fazemos apenas as criações da Teresa Coutinho. Não vou acrescentar muita coisa à conversa neste momento, porque estou muito alinhado com o que a Luna acabou de dizer, seria apenas uma repetição. Temos formas de estar bastante parecidas, o que talvez seja mais diferente, enfim, é que eu tenho uma estrutura e trabalho para a minha estrutura, ao contrário da Luna que trabalha para uma companhia que não foi ela que criou. Essa será naturalmente a grande diferença entre nós os dois.

Levi Martins: Não é muito frequente um produtor fundar a sua

estrutura e geri-la de acordo com os seus princípios. Por favor, falamos um pouco desta decisão.

Vítor Alves Brotas: Na verdade, esta estrutura foi criada como estrutura administrativa para receber os pagamentos de honorários que seriam devidos aos vários projectos em que trabalhava. Quando comecei a trabalhar seriamente, não trabalhava com criação, estava muito mais ligado à programação, no sentido de acolhimento de projectos. Trabalhei em alguns festivais, em algumas fundações e sem querer comecei a trabalhar com a Raquel Castro. A primeira criação que acompanhei foi em teatro e foi por acaso, porque a Raquel convidou uma outra pessoa que não tinha disponibilidade, essa outra pessoa sugeriu a Ana Rita Osório – que hoje é Directora Executiva do Teatro São Luíz –, e a Ana Rita aceitou com a condição de poder trabalhar com alguém a fazer o acompanhamento do projecto e pediu para ser eu a acompanhá-lo. E assim foi. A Ana Rita depois foi para o Alcantara e fiquei eu sozinho a acompanhar a criação da Raquel. No início, ainda trabalhei muito neste regime de projectos, numa vertente muito mais executiva, mas com a experiência e com o tempo, as coisas foram mudando um pouco e houve um momento algures no meu processo interno em que decidi mudar. Nós que trabalhamos nesta área sabemos que é uma luta constante. Nunca há condições para tudo, é sempre muito difícil. Estava cansado e surgiu este momento em que pensei que não estava a fazer bem, estava a investir demasiado numa coisa que não era minha; e nós quando trabalhamos para uma companhia como a Formiga Atómica, ou para qualquer outra, vestimos a camisola, temos sentimento de pertença. Mas a companhia não é nossa, e nós enquanto produtores, se ficarmos doentes, ou se não pudermos começar em determinado momento somos automaticamente substituídos. Enquanto sem um bailarino, um actor, um cenógrafo, um encenador, o espectáculo não existe; quando se pensa em produção, a produção é apenas a pessoa que vai resolver os problemas. Não concordo com isto, claro, estou apenas a ilustrar. E, portanto, por vezes parece que não é preciso um recurso para resolver problemas, porque qualquer pessoa pode fazê-lo.

Tive a sorte de ao longo destes vários anos de experiência, quase sempre ter tido trabalho com pessoas fantásticas. Ainda assim, o investimento humano que eu fazia era demasiado para que ficasse circunscrito aos projectos dos outros e, a partir desse momento, decidi – já que tinha uma estrutura montada que servia apenas para receber os meus pagamentos, não acontecia mais nada

a não ser emitir as facturas e depois pagar o meu salário –, convidar uma série de artistas de quem eu gostava, cujos trabalhos me interessavam. Outros não fui eu que convidei, vieram ter comigo, porque me conheceram através da Raquel. Tive muita experiência antes de trabalhar com ela, mas a criação não era uma coisa que me agradasse muito, para ser honesto. Não sou aquela pessoa que vai aos ensaios. Não faço isso. Temos perfis diferentes. Trabalhar com a criação nunca foi uma coisa que me interessasse muito, é tudo muito intenso, é sempre um investimento muito grande. Quando decidi trabalhar com outros artistas através da minha estrutura, a minha ideia ainda era fazê-lo de forma pontual e estar sempre muito mais virado para os festivais, mas, de repente, fiquei sem tempo e hoje em dia trabalho quase exclusivamente com criação.

Houve uma altura em que trabalhámos com demasiados artistas, e acabei depois por tomar a decisão de reduzir drasticamente. A equipa também reduziu e neste momento trabalho apenas com quatro artistas – e não vamos trabalhar com elas para sempre, vamos trabalhar com elas enquanto me apetecer (*risos*). Ou seja, apesar de serem projectos diferentes, cabeças diferentes que podem colaborar umas com as outras, não o fazem “por defeito”. Poderá haver alguma colaboração do ponto de vista artístico, mas regra geral são projectos independentes. Ainda assim, o modo de funcionamento da produção é muito parecido com o de uma companhia, ou de um colectivo formal em que todos trabalham uns com os outros para o mesmo objectivo. Não existe necessariamente um objectivo comum concretizado em qualquer coisa que depois se veja. Obviamente que existem afinidades, coisas que são muito parecidas e assuntos comuns. O que acontece é que a produção é completamente partilhada, apesar de alguns projectos terem apoio da DGArtes e outros não terem, alguns terem dez co-produções, outros zero; orçamentalmente falando, uns não vivem sem os outros.

Luna Rebelo: Há uma mutualização dos recursos, não é?

Vítor Alves Brotas: Sim. Conseguiriam viver uns sem os outros – se calhar uns melhor do que outros, naturalmente. Mas, por exemplo: se o projecto A não tem orçamento para contratar alguém da comunicação, mas o projecto B tem, o que é que acontece? Usa-se a comunicação do projecto B e não se paga a produção do projecto B, porque se utiliza a produção do projecto A. Em termos de recursos humanos há esta mistura de meios, o que tem, naturalmente, implicações financeiras. Se esta mutualização dos recursos não existisse, haveria projectos que não poderiam ser executados, ou que teriam um buraco

financeiro no final, o que não acontece. Isto é relativamente fácil de fazer, porque trabalho muito mais com dança do que com teatro e o mundo da dança é mil vezes mais pequeno do que o do teatro, portanto a maior parte das pessoas são quase sempre as mesmas.

Vanda R. Rodrigues: Trabalhas com a Tânia Carvalho, com a Teresa Coutinho e com quem mais?

Vítor Alves Brotas: Teresa Silva e Sara Anjo.

Levi Martins: A decisão dessa mutualização de recursos foi tua? Existe algum acordo prévio que determine que vais ser tu, enquanto produtor, a gerir recursos comuns, para que, de acordo com a visão geral, possas decidir?

Vítor Alves Brotas: Sim. E até agora tem sido muito fácil de implementar porque todos os projectos saem beneficiados; de repente já não temos de pedir 100 mil euros à DGArtes, só temos de pedir nove mil. Enfim, estou a dar valores completamente disparatados, mas a ideia é esta. Os criadores sabem que de alguma forma os projectos que estão a desenvolver vão ser compensados, seja no momento ou mais tarde.

Quanto à lógica de pedidos de apoio à DGArtes e dos sustentados – no primeiro ano não fomos apoiados; como somos de Lisboa e não tínhamos a candidatura 100% perfeita, acabámos por não ser apoiados.

José Russo: Desculpa interromper-te, mas quando dizes “nós”, que-res dizer que a candidatura é feita pela tua estrutura?

Vítor Alves Brotas: A candidatura é feita pela agência 25, mas não é feita só por mim. Todos, na agência – eu, os outros funcionários e as artistas, sendo que algumas delas também são funcionárias da agência – fazemos de tudo um pouco, damos opinião, revemos tudo. Eu, regra geral, e nesta questão particular da DGArtes, prefiro não ficar responsável por tudo, tem de ser partilhado, tem de haver responsabilidade solidária. Detesto que me venham pedir: “escreve lá o texto”. Às vezes, este tipo de pedidos acontece. Detesto quando fazem esse pedido, porque como não sou eu o criador do espectáculo, tudo o que eu vou estar a escrever, por muito bem que conheça o trabalho daquela pessoa, não vai ser verdadeiro. A alma que lá está não é a alma de quem esteve a criar. Mas edito muita coisa, vou batendo à porta a dizer “isto ainda não está bom”, e mando sempre para trás até

ficar. A mesma coisa acontece com questões estratégicas. Também posso fazer uma proposta e esta vai sendo trabalhada. Quando digo “nós”, quero dizer eu, os produtores, os comunicadores, os artistas, os difusores, enfim, todas as pessoas envolvidas, à excepção dos intérpretes, cenógrafos, essas pessoas não; todas as outras que têm um papel, por muito reduzido que seja, na implementação estratégica do projecto. Trabalhamos nas candidaturas até com a nossa agente internacional, porque às vezes podemos estar a definir uma estratégia que me parece bem, mas que, como não sou difusor, pode não parecer correcta a quem estiver a analisar a candidatura. Prefiro sempre colocar todas as pessoas à volta da mesa para fazemos sessões de trabalho para as candidaturas.

Maria João Brilhante: O caso da agência 25 é de facto um caso que eu acompanho e que, quanto a mim, é bastante diferente de outras estruturas e outras coisas que acontecem por cá nestes últimos anos – já não me lembro há quantos anos existe, mas já é algum tempo. E o que é que eu retiraria daquilo que foi a apresentação do Vítor? A ideia de que, sendo uma estrutura que se ocupa aparentemente das condições de realização do trabalho de quatro artistas, é mais do que isso – pelo menos é isso que transparece cá para fora, para as pessoas que vão acompanhando, que recebem a newsletter. Eu diria que não é exactamente o modelo de uma produtora de cinema, mas pode andar lá perto, sobretudo nessa parte da gestão financeira, das realizações, dos tempos, de uma forma de trabalhar mais flexível. O que acho muito interessante para esta nossa discussão é o facto de esta estrutura criada pelo Vítor para satisfazer coisas muito práticas como passar recibos, ou facturar a participação nos festivais, se ter transformado num lugar de comunicação de artistas. Apesar de o Vítor dizer que aquelas quatro artistas são independentes, que cada uma faz o seu trabalho, até no ponto de vista artístico ou estético, nesta plataforma criada pelo Vítor, juntam-se; e não sei se transparece uma ideia de gosto, mas transparece pelo menos esta ideia de: “eu quero trabalhar com estas pessoas; podem não continuar daqui a algum tempo, mas neste momento faz sentido que sejam elas”.

Vanda R. Rodrigues: É uma lógica de curadoria, até.

Maria João Brilhante: É, sim. Existe um pensamento sobre a comunicação do artista que o artista não fará – ou não fará tão bem – se estiver a fazer sozinho, mas que a estrutura faz muito bem, porque junta aquelas pessoas nas suas diferentes valências, perfis, etc. Estes

aspectos, para mim, são muito interessantes.

Depois ainda falou de algo que tinha a ver com a experiência adquirida na resolução de problemas. Não sendo um trabalho colectivo, digamos assim, uma vez que cada artista está a representar o seu projecto, a partir do momento em que é preciso discutir problemas isso vai certamente convocar experiências do Vítor e também das pessoas envolvidas.

Luna Rebelo: Acho que há uma coisa muito interessante no trabalho do Vítor, que é a relação com esta questão do modelo de companhia de que o José falava. O que eu acho muito interessante na agência 25 é que faz o movimento contrário ao que é mais comum em Portugal, que é o artista escolher o produtor; aqui é exactamente o contrário. Eu acho que este movimento é muito interessante e vale a pena debruçarmo-nos sobre ele quando temos estas conversas entre a produção e a criação, porque não tem de ser sempre o artista a escolher o produtor. E não deve ser um produtor qualquer, porque é diferente trabalhar com o produtor X ou com o produtor Y. Ser o produtor a tomar a iniciativa e escolher com que artistas é que trabalha, para mim, é muito interessante.

Vanda R. Rodrigues: Há muitos anos, quando trabalhávamos no Festival de Almada, percebi que era uma determinada casa de produção que representava vários espectáculos internacionais. Acho que este modelo foi trazido para Portugal sobretudo na dança, porque existe um mercado de internacionalização maior e, indiscutivelmente, porque a barreira da língua desaparece, assim como nas marionetas. Este modelo faz mesmo muito sentido, não só porque muitos artistas independentes não têm condições para ter as suas estruturas, mas também por quão capacitado tem de ser um produtor hoje em dia – no que diz respeito a meios e de conhecimento. Cada vez mais faz sentido termos estes espaços que eu acho que têm uma lógica de curadoria. É a minha leitura de fora. Existe também o exemplo da Patrícia Soares, que tem o projecto partilhado Produção d’Fusão, o qual representa alguns artistas da dança e a que ela chama uma “casa de produção”. Eu acho um termo bastante interessante, porque não são os artistas que têm produtores, aquela casa de produção existe e os artistas habitam-na com os seus trabalhos.

No *bid book* da Capital Europeia da Cultura 2027, é curioso que uma das propostas é exactamente a de criar uma casa de produção e de técnica, ou seja, uma casa que forme e capacite os agentes do território, dando-lhes a possibilidade de acesso a material técnico

e a formações. Acho que este modelo é mesmo muito interessante e acho que aparece como consequência das necessidades dos nossos tempos.

Luna Rebelo: É verdade. Claro que ainda se mantêm as companhias, mas há cada vez mais artistas – como se vê pela quantidade de projectos pontuais que existem todos os anos – que não querem formar companhias.

João P. Nunes: Boa tarde, o meu nome é João P. Nunes. Estou aqui a representar UmColetivo. Nós somos um grupo de artistas que decidi formar uma companhia. Vemos a questão da produção também como uma lógica colectiva, participada e partilhada entre todos. A companhia nasceu em 2013, em Lisboa, para resolver necessidades parecidas com as do Vítor. Foi fundada pela Cátia Terrinca e pelo Ricardo Boléo que tinham vontade de fazer projectos criativos de teatro. Precisavam de um nome e de um número fiscal para poderem passar recibos. Formou-se a companhia e, durante dois anos, trabalharam dessa forma. Em 2015, quando eu entrei, deu-se uma grande reviravolta nas vidas destas três pessoas: eu e a Cátia mudámo-nos para Elvas e trouxemos connosco a companhia. A mudança de um território como Lisboa para um território como Elvas implicou uma grande reorganização, tendo a UmColetivo passado a ser uma companhia que não fazia só criação, respondendo a uma série de necessidades que o território nos obriga a pensar e a resolver. E aí surgiram lógicas de produção que não estavam previstas. Estou a falar de questões como o Festival A Salto, que surgiu de uma necessidade que sentimos. A região de Elvas tinha pouca ou quase nenhuma programação artística por parte do município ou de outra estrutura, portanto o festival era a forma que nós tínhamos de manter o contacto com outras estruturas e vermos o que estava a ser feito na arte contemporânea. E também no sentido de fazer formação de públicos, que não estava trabalhada naquele território, e que sentimos que era uma necessidade. Durante quatro ou cinco anos, trabalhamos de uma forma muito precária – eu, a Cátia e mais uma rapariga de Elvas, que ia respondendo a uma ou outra questão de produção executiva. Quando ganhámos o nosso primeiro apoio bienal em 2019, aplicado em 2020, a companhia foi crescendo e começámos a procurar ter uma figura de produção e aí surgiu o problema de que a Vanda já falou: quem é que tem disponibilidade para se mudar para Elvas? Nós vivíamos naquele local, tínhamos ali o nosso espaço de trabalho e interessava-nos trabalhar activamente naquela região. A

maior parte das pessoas queria trabalhar à distância, o que nunca foi uma possibilidade – tentámos uma ou outra vez, mas foi sempre muito complicado. Mesmo as pessoas que se mudavam davam-se mal com a vida em Elvas, porque é um meio muito pequeno, onde não há recursos, não havia outros artistas, não havia colegas. Rapidamente diziam que preferiam viver em Lisboa e trabalhar à distância, o que não era uma solução. Então, em 2021, eu e a Cátia decidimos tomar conta da produção e assumir que a produção executiva ia sendo assegurada por cada um dos departamentos. Nós trabalhamos de uma forma muito colectiva, embora tenhamos pessoas alocadas a cada área e a cada disciplina: a cenografia; os figurinos; eu faço a parte técnica de luz, som e vídeo; a Cátia, a parte de direcção artística; o Ricardo Boléo, a parte dramaturgica. As necessidades de produção pequenas, a questão de ir comprar os tecidos ou assegurar os meios técnicos para a construção da cenografia, etc., iam sendo asseguradas por cada um dos intervenientes nestas áreas. Eu assumia a parte financeira, portanto, a parte dos orçamentos nas candidaturas à DGArtes e a gestão financeira dos tais equilíbrios que é necessário ir ajustando para que os projectos se façam – sendo necessário às vezes ir buscar a um projecto para se realizar outro.

A Cátia tem um pensamento mais estratégico, a nível de co-produções, relações com parceiros. Neste momento, é assim que nós nos organizamos. Às vezes sentimos que nos faz falta ter alguém a quem possamos chamar produtor da companhia. Não existe. Neste momento não temos ninguém que assine produção, por isso, no crédito da produção, pomos UmColetivo, assumido por todos (*risos*). Foi a maneira que nós encontramos de resolver esse problema.

Em 2022, no final do ano, mudámo-nos para Portalegre, mudámos a nossa sede, começámos a trabalhar noutra espaço, estamos a trabalhar com mais condições, voltámos a ganhar o apoio biennial e o tema do produtor é um tema que está a regressar às nossas conversas. Nós temos a vantagem, e aqui em Évora também – coisa que em Elvas não tínhamos –, de existir em Portalegre o Instituto Politécnico. Mesmo não existindo um curso de produção, nem um curso de teatro, há cursos que podem abrir-nos algumas portas, precisamente por terem jovens de Portalegre que se estão a formar. Isso é uma coisa que em Elvas não acontecia. Em Elvas, a grande maioria dos jovens com 18 anos saía, e os que ficavam não tinham interesse em colaborar nestas questões. Trabalhámos com cinco ou seis jovens, dois estão em Lisboa, um está em Faro, enfim. É um território muito complicado e acho que estes problemas são sentidos por quem trabalha aqui.

Vanda R. Rodrigues: Eu diria que é um dos maiores problemas na prática quotidiana que partilhamos e de que falamos. Nos últimos três, quatro, cinco anos, o tema mais recorrente é a dificuldade de encontrarmos alguém que possa, com alguma vontade e alguma competência, fazer a gestão da produção.

Vítor Alves Brotas: Tenho a certeza absoluta de que, se derem boas condições, vão conseguir encontrar alguém, porque há muita gente competente em Portugal.

Levi Martins: Mas olha que às vezes não tem só a ver com condições. A mudança de território é realmente difícil.

Vítor Alves Brotas: Se calhar algumas pessoas, independentemente do salário que pudessem vir a receber caso mudassem, podem não querer mudar. Mas se forem apresentadas boas condições, as pessoas são capazes de considerar. Agora, também é verdade que pode é não haver dinheiro para isso.

Vanda R. Rodrigues: Não, nós até já pensámos em dividir. Houve uma altura que nós pensámos em dividir produtores (*risos*).

João P. Nunes: Partilhámos um produtor (*risos*).

Gisela Cañamero: Acho muito curiosa uma coisa que o Vítor disse que foi que durante o seu percurso de jovem e de profissional, às coisas que estão a exigir demasiada intervenção emocional, ele responde: “Calma aí, alto e pára o baile. Não estou para isso”. Isto é uma posição muito interessante, porque eu desgastei-me absolutamente durante este percurso. Foi um desgaste – físico, psicológico, emocional – enorme. Hoje faço muitos projectos sozinha, porque estar a alavancar um grupo de pessoas já é difícil. Chega a uma certa altura em que tenho de zelar pela minha saúde, emocionalmente.

Para fazer uma breve resenha: eu vim, em 1991, de Lisboa, tinha trabalhado com O Bando, trabalhei com o Mário Ticiano, também com uma experiência de assistente de encenação nas óperas com o Luis Miguel Cintra –, mas a minha ideia sempre foi formar uma companhia de teatro, porque uma companhia de teatro tem uma voz autoral. E então, na altura, havia três sítios para onde poderia ir, Portalegre, Beja, e Faro, porque tinham Universidades ou Politécnicos que estavam a pedir, na altura, professores. Saí de Lisboa, já tinha dois filhos, e estava a acabar de fazer o curso e estava em condições de partir. E depois pensei: “em Portalegre havia o Mascarenhas⁶⁰” (*risos*).

Quanto a Faro, nunca gostei muito do Algarve, embora Faro sempre oferecesse melhores condições, porque era uma universidade, não um politécnico. Portanto, fui para Beja. Aquilo que eu pensava que iria encontrar em termos intelectuais, por ser um estabelecimento de ensino superior, não encontrei. Aquilo assemelhava-se a um magistério, onde as preocupações estavam mais relacionadas com manter a ordem hierárquica do que fomentar o conhecimento, a inovação.

Em 1991, começámos imediatamente a fazer formação de actores, formação de técnicos de espectáculo, de som, de luz, produção plástica de espectáculo, e foi a partir daí que começámos a fazer produções e, digamos, a instigar as pessoas de que era possível criar num território que não tinha mecanismos nem de produção artística, nem de fruição. Era possível que as pessoas criassem e, socialmente e profissionalmente, tivessem presença naquelas áreas. O tempo foi-nos dando razão. As pessoas passaram por nós e, hoje, um é director artístico da Lendias d'Encantar, António Revés; outro é um luminotécnico, o Ivan Castro; o Luís Beco é director técnico do Pax Julia⁷; o José Manhita, neste momento, também trabalha no Pax Julia.

Em 1996, formámo-nos como associação e começámos a candidatar-nos à DGArtes e tivemos apoios anuais. Foram aqueles gloriosos anos 90 que culminaram com a EXPO'98, durante os quais havia muito dinheiro. Fizemos muitos espectáculos criados de raiz. Fizemos trabalho de formação de públicos, ir ao encontro dos públicos. Como eu tenho uma vertente musical, fizemos teatro musical para a infância e juventude, e para todos os públicos, o que foi uma ferramenta muito interessante que tivemos na mão. E chegámos a ter uma companhia com oito actores, dois administrativos e três técnicos. Isto é de loucos. E mais, pagávamos telemóveis a toda a gente (*risos*). E fizémos digressões pelo país todo, num país que ainda não tinha teatros a funcionar. Chegávamos e muitas vezes quem estava lá era o Presidente da Câmara – quando estava. Ou então chegávamos a um teatro e víamos que não cabia o cenário, era impossível. Chegámos a construir em digressão. E temos uma história muito interessante. Em Beja, percebemos imediatamente que tínhamos de ajudar a mudar as mentalidades, sobretudo dos poderes instituídos. Não era só o poder político local, ou seja, era preciso mudar as mentalidades do poder dos Institutos Politécnicos, das escolas, dos professores, de todos os pequenos poderes instituídos. Fizemos três

6. José Mascarenhas (1955-2021) foi director do Teatro d'O Semeador - Associação de Animação Cultural e Produção Teatral, conhecido por Teatro de Portalegre, bem como do Festival Internacional de Teatro de Portalegre.

7. Pax Julia – Teatro Municipal de Beja

encontros internacionais de criatividade aplicada às artes, à educação e às organizações. Veio gente de todo o planeta. Especialistas dos Estados Unidos, da América Latina, que são fantásticos. Tudo isto mexeu muito com Beja, veio gente de todo o país e de Espanha. Porque a ideia é esta: nós não conseguimos atrair pessoas sem criar novas centralidades. Nós precisamos que isto tenha centralidade para que jovens entre os 25 e os 35 anos tenham apetência para vir aqui fazer as suas vidas, mesmo que isto fique a uma hora e meia de Lisboa. Mas foi sempre um trabalho muito solitário, apesar das parcerias – na altura tínhamos parcerias com a Câmara de Beja; com o Instituto Politécnico; com a Universidade de Santiago Compostela (essa sim, foi sempre uma parceria do coração e muito real). Mas de resto é aquela coisa: se não estás constantemente a alimentar o fogo, a dar ao fole, aquilo esmorece, cai. Teres ou não teres feito, é a mesma coisa. Quer dizer: tu sabes que não é a mesma coisa, porque houve sementes aqui, ali e acolá. Mas o que é que te custaram as sementes que ali largaste? Sangue, suor e lágrimas. E mais: descabros financeiros pessoais, familiares, entregar casas a bancos, etc. Estas coisas têm custos. A história da companhia, enquanto estrutura regular de produção de espectáculos, acabou... agora convocamos apenas os elementos que são necessários para determinada produção. É evidente que as condições de produção determinam a criação. As condições de produção determinam sempre a criação para o bem e para o mal, porque pode haver grandes condições de produção – como eu já vi em determinadas estruturas – e a criação não corresponder às expectativas que foram criadas, e pode haver restrições de produção que originem uma maior... sei lá.

Luna Rebelo: Criatividade (*risos*).

Gisela Cañamero: Criatividade. Embora, de facto... não sei. Às vezes as pessoas dizem-me: “já não devias estar nessa luta, já não devias estar a sentir isto”, mas às vezes penso: se eu estivesse já muito acomodada, se tudo estivesse oleado, tudo sobre rodas, se tivesse uma estrutura em que houvesse um produtor, um gestor, um administrativo, será que seria sempre uma mais-valia? Não sei, também me interrogo.

Maria João Brilhante: Uma das coisas que me surpreenderam muito no primeiro número da revista WOS⁸ foi descobrir realidades que eu não conhecia e que a Gisela conhece. Conhece porque está envolvida com a prática há muitos anos e, portanto, foi vendo aparecer

gerações de artistas. Os discursos que são publicados na revista são de uma convicção total relativamente àquilo que fazem, com as dificuldades que imaginamos que persistem desde os tempos de 75, da descentralização e dos sonhadores. Foi impressionante ler estes discursos para verificar que há imensa coisa que acontece com essa convicção, com essa força e que está tão atenta às condições. Essa coerência e essa convicção estão muito presentes e são tão subestimadas por uma razão: é que muitas destas pessoas e estruturas até já abandonaram, pura e simplesmente, essa coisa extraordinária da DGArtes e dos apoios.

Gisela Cañamero: Há na criação e na criatividade uma pulsão interna que se assemelha a uma missão. Nós para sermos honestos, para afirmarmos “serei fiel a mim próprio e infiel a tudo o resto”, como disse Stig Dagerman, temos de responder à nossa convicção, nem que ela nos mate (*risos*). Às vezes, é assim.

Maria João Brilhante: O trabalho que a arte pública fez de criação performativa, pensando em performance, foi feito num lugar e num tempo improváveis. O que acho que vem alimentar estas diferenças incríveis que aqui temos. Temos companhias que se vão transformando, mas que têm o seu padrão e o seu modelo, companhias que têm de andar de terra em terra à procura do sítio onde podem organizar-se, até estruturas de produção que representam artistas.

Gisela Cañamero: Gostaria de referir também que as condições de produção determinaram muito uma das nossas primeiras produções, que foi feita num antigo mosteiro em ruínas, que agora é a Pousada de Beja. Lembro-me perfeitamente das palavras do Presidente da Câmara de Beja depois de ver essa performance. As pessoas andavam de sala em sala – uma coisa banal, mas isto era em 1991 –, com projecções, um texto do Thomas Bernhard fragmentado, completamente cortado, duplicado, etc. Não se fazia isso nessa altura. Eu lembro-me de, no final, o Presidente da Câmara vir dizer: “olhe, eu acho isso muito interessante, mas acho que é muito avançado para esta terra”. Foi o que ele me disse.

Levi Martins: Isso disseram-me há cinco anos no Montijo, depois dos primeiros ensaios abertos de *Um D. João Português*, do Luis Miguel Cintra⁸. Não foi o Presidente da Câmara, no entanto, mas uma pessoa

8. A Revista *WOS* [Women on Scene] pretende dar visibilidade à singularidade da voz de mulheres, que, através da criação artística no Teatro e na Performance, projectam o seu modo de viver e de partilha, na reflexão, vivência e transfiguração do mundo” [www.womenonscene.art].

que até tem ligação às artes enquanto amator.

Gisela Cañamero: É inacreditável.

Levi Martins: Não foi em 1991, foi em 2018.

Vanda R. Rodrigues: E não foi em Beja.

Gisela Cañamero: Mas quem é que decide isso?

Levi Martins: Mas a propósito deste assunto, queria perguntar se poderia falar mais sobre o desgaste emocional e psicológico, que me parece que também se relaciona muito com as condições de produção e que é um assunto que deve ser trazido à tona, por ser muitas vezes varrido para debaixo do tapete nestas profissões e nesta área.

Gisela Cañamero: Eu também escrevo. E não sei se não escreveria apenas, se pudesse. A escrita é um sossego, é um descanso. Sou só eu comigo, não tenho de estar a gerir toda uma série de constrangimentos; necessidades; o que é que o outro pensa; o que é aquele necessita; será que o A se vai dar bem com B. Mas eu gosto muito de trabalhar com pessoas. E há outra coisa muito interessante: eu nunca parto para um trabalho com a ideia de derrota. Eu posso nem sequer conhecer as pessoas com quem vou trabalhar, mas sei que vamos chegar a algum lado, e que esse lado vai ser uma descoberta para todos. Toda esta questão da criatividade tem a ver com uma indagação – vamos de indagação em indagação, e, às tantas, há até um percurso que é construído e nós nem temos consciência de como é que ele foi construído. É construído neste relacionamento entre nós e os outros. Vamos todos construindo. Mesmo quando não são obras colectivas, mesmo quando há uma assinatura, é assim. Penso que já passou há muito tempo aquela ideia do actor marioneta do encenador. E em relação ao desgaste emocional, acho que tem a ver com passarmos mais tempo a produzir do que a criar. A arranjar condições de produção.

Luna Rebelo: Gostaria muito de pegar nesta questão do desgaste, porque é uma questão que me é muito cara. Cada vez mais estou convencida de que a produção devia ser como os bombeiros. É uma profissão de desgaste rápido, devíamos ter produtores reformados

9. *Um D. João Português* foi um espectáculo de Luís Miguel Cintra produzido pela Companhia Mascarenhas-Martins (co-produção com Teatro Viriato e Centro Cultural Vila Flor), tendo sido criado ao longo de cerca de um ano com residências artísticas em quatro cidades: Montijo, Setúbal, Viseu e Guimarães. A sua versão integral estreou a 19 e 20 de Janeiro de 2018 no Grande Auditório do Centro Cultural Vila Flor, em Guimarães.

aos 50 anos (*risos*). Ao ler o primeiro livro da Vânia Rodrigues, *As Produtoras*¹⁰, é impressionante a quantidade de pessoas que dizem que não querem fazer isto a vida toda e que estão muito cansadas. É impressionante. Não quero atirar uma percentagem, mas 80%, à vontade. É curioso, a Gisela referiu esta ideia de fidelidade e eu acho que é isso que, ironicamente, leva muito ao desgaste dos produtores. Os produtores tendem a ser muito fiéis às pessoas com quem trabalham e não a eles próprios. E isso vai ao encontro de uma coisa de que o Vítor também estava a falar: é-nos sempre exigida esta ideia do “vestir a camisola”, “porque isto também é um projecto teu”, mas, na verdade, isso é absolutamente falacioso. Será sempre um trabalho do criador e será sempre a vida do criador. Para todos os efeitos, a produção – e por mais que isto possa parecer um bocadinho contra a minha primeira intervenção –, é um trabalho. Eu tenho isto muito claro, por mais que goste ou que me envolva a fundo nos projectos. Acho que há um grande problema, que é exigir aos produtores que vejam isto como muito mais do que um trabalho, exigir que dêem tudo como o criador dá.

Gisela Cañamero: Isso é crueldade.

Maria João Brilhante: É exploração.

Vanda R. Rodrigues: Mas crueldade também para o criador, para si próprio. Não se devia alimentar de uma relação tóxica com a obra, tem de se salvaguardar. Assim como qualquer pessoa. É um trabalho.

Vítor Alves Brotas: Pode decidir não se salvaguardar, mas tem de salvaguardar os outros.

Vanda R. Rodrigues: A sua equipa, claro.

Vítor Alves Brotas: O que não acontece.

Luna Rebelo: Exactamente. O que faz consigo próprio, é consigo, claro.

Vanda R. Rodrigues: Mas isso está errado, não faz sentido fazermos isso a nós próprios.

Luna Rebelo: Eu acho que o desgaste vem muito daí e já que estamos

10. RODRIGUES, Vânia (2020). *As Produtoras: Produção e Gestão Cultural em Portugal: Trajectos Profissionais (1990-2019)*. Lisboa: Caleidoscópio.

a falar da relação entre criação e produção, acho que não podia deixar de dizer isto. É uma questão muito presente em Portugal, muito presente nos produtores com quem falamos todos os dias e acho que impor limites, dizer que não, é muito importante mesmo.

Vanda R. Rodrigues: Isso é uma coisa também geracional, e estão a acontecer muitos despedimentos em massa na América, porque as pessoas estão a decidir que não querem mais serem exploradas em várias profissões. Também vejo isso nos actores, porque quando eu comecei a trabalhar como atriz, era legítimo o encenador gritar contigo. Hoje em dia, não vais gritar com actores. E é isso. Acho que estamos a perceber que a saúde mental pós-pandémica está bastante mais frágil e que temos de nos cuidar. Claro que a produção, como quase todos os trabalhos de eventos e de coisas que acontecem com públicos, é muito desgastante.

Maria João Brilhante: Faz-se recair sobre o produtor, muitas vezes, algumas questões que dizem respeito aos criadores. Ou seja, algumas das impossibilidades, ou dificuldades, saltam imediatamente para o produtor e isso é também factor de uma grande pressão: o produtor sentir-se responsável por aquilo que vai acontecer e não ser capaz de dizer: “desculpem, há limites para aquilo que eu posso fazer para que este espectáculo aconteça, há outras vozes, outras mãos, etc.”. Muitas vezes descarrega-se sobre o produtor tudo o que tenha a ver com planificação, articulação, trabalho de equipa. Em muitas situações o desgaste também tem a ver com isso, creio eu.

[FIM DA PRIMEIRA PARTE]

SEGUNDA PARTE

Levi Martins: Tínhamos falado sobre como na segunda parte iríamos propor alguns temas para debate. O primeiro dos quais diz respeito à maneira como encaram a implementação da Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses, de que forma é que afectou ou não o vosso trabalho. Pareceu-nos fazer sentido até por estarmos aqui, no Teatro Garcia de Resende, que faz parte da rede e tem o seu apoio à programação.

Luna Rebelo: Se calhar podemos começar então pelo CENDREV (*risos*).

José Russo: Podemos começar pelo CENDREV. Mas como querem que comece? (*risos*)

Luna Rebelo: O que é que a Rede veio trazer de diferente ao CENDREV?

José Russo: Isso só o tempo dirá. Eu acho que as coisas se vão construindo, não aparecem de um dia para o outro, nunca apareceram. Eu acho que as normas da DGArtes à Rede de Teatros são muito impositivas à partida, por uma razão: não é possível implementar estas coisas de um ano para o outro. E não é possível porquê? Porque estas coisas acontecem no meio de uma viagem. Nós não aparecemos agora, a viagem já começou há algum tempo, ou seja, esta viagem que a gente está a fazer criou relações com outras estruturas, com outras cidades, com outras companhias, com outros artistas. A gente vai à Covilhã, e a Braga, e a Coimbra e a Faro, ao longo destes anos todos. Como? Trocando, à nossa conta: “Tu vens cá, eu dou-te comer e dormir; eu vou lá, dás-me comer e dormir.” É muito assim que a cultura tem sido construída neste país. À conta dos artistas. Isto é uma realidade, porque a Rede de Teatros e o seu financiamento para programação só existe agora. Houve pontualmente aquele projecto do tempo do Carrilho.

Gisela Cañamero: “Território Artes”. O “Território Artes” funcionava.

José Russo: Esse sim. Mas eu não me estava a referir a esse, estava a falar daquele momento breve, no tempo do Carrilho, dos CRAE [Centros Regionais de Arte do Espectáculo]. Mas isso que estás a dizer fazia todo o sentido manter. Houve o “Território Artes” e houve uma coisa aqui na Direcção Regional de Cultura importantíssima. Houve um período aqui no Alentejo em que a Direcção Regional de Cultura financiava as Companhias, as estruturas profissionais e amadoras para fazerem espectáculos na região.

Vanda R. Rodrigues: Ainda acontece.

José Russo: Acontece pontualmente. O que quero dizer é que isso se fazia de uma forma organizada. Havia programas anuais que integravam projectos artísticos na área da música, da dança, do teatro, amadores e profissionais. E o financiamento era calculado em função do número de espectáculos que cada estrutura fazia. Era importante porque criava regularidade, o que gera vontade de participar. Aqui no Alentejo, quando a gente deixa de ir a um sítio, acabou. Ao fim de dois ou três anos, já ninguém se lembra, porque as gerações vão-se renovando. Nas freguesias e concelhos onde a gente tem ido regularmente ao longo destes anos, a forma como a gente é recebida, ou outros grupos que lá vão são recebidos, é muito diferente.

Em relação a esta questão da Rede, eu acho que fez sentido integrarmo-nos porque é muito importante Évora ter um financiamento para programação. A programação que a gente antes fazia – e sempre fizemos – era à custa das trocas, ou de algum dinheiro que a câmara dava para pagar alguns espectáculos que vinham. E outros espectáculos vinham à bilheteira. Basicamente foi isso que aconteceu ao longo destes anos todos. Esta oportunidade é importante por duas razões: primeiro, porque nos permite ter esse financiamento; segundo, porque obriga o município a participar com 50% do financiamento, e isso é outro dado muito importante. Isso exige um compromisso o que é, de facto, um aspecto extremamente relevante. Eu tive uma conversa com o Presidente da Câmara antes de ser feita a candidatura e ele decidiu ir ao patamar máximo, porque íamos fazer uma candidatura para quatro anos.

Gisela Cañamero: Pois, vocês estão nos 400 mil, não é?

José Russo: Exactamente, são 200 mil da DGArtes mais 200 mil da câmara.

Gisela Cañamero: É fabuloso.

Maria João Brilhante: O único município que não quis entrar nisso foi o da Guarda¹.

Vanda R. Rodrigues: É importante dizer que, por causa disso – e não tenho nada contra, acho muito importante estarmos na Rede –, estruturas como a minha [Antípoda A.C.] tiveram um corte de mais de 50% por parte do município.

Gisela Cañamero: Mas estas candidaturas só podem ser feitas com a participação dos actores locais, todos os actores locais...

Luna Rebelo: Não, pode ser por programação.

Vanda R. Rodrigues: Pode ser, por exemplo, ao integrar co-produções. Como aquela que foi feita com a Marlene Freitas, que se calhar não precisa de uma co-produção do CENDREV.

Gisela Cañamero: O regulamento do concurso é muito claro ao dizer que tem de integrar as entidades e os actores locais.

José Russo: Não só, mas é verdade.

Gisela Cañamero: Acho que esses actores locais e essas entidades devem ser chamados a participar na candidatura. Eu por exemplo, neste momento, já enviei para o e para a Presidência da Câmara uma carta a perguntar se Beja vai candidatar-se, porque quero participar nesta candidatura, acho que é o mínimo².

João P. Nunes: O que a Vanda está a dizer tem acontecido. Ainda este fim-de-semana estivemos num município em que o financiamento da RTCP foi usado para pagar um concerto do Pedro Mafama, que não precisa de financiamento.

1. A Câmara Municipal da Guarda fez uma candidatura aos apoios à programação da RTCP e, depois do momento em que a mesma foi aprovada, o presidente da autarquia, Sérgio Costa, recusou assinar o contrato. A candidatura tinha sido feita para a programação do Teatro Municipal da Guarda e iria garantir o financiamento de 200.000 euros por ano durante o quadriénio 2023-2026, implicando um investimento de igual montante por parte da Câmara Municipal da Guarda (para efeitos de candidatura teria existido esse compromisso por parte da autarquia, de outro modo a candidatura não seria elegível para apoio).

2. A Câmara Municipal de Beja não apresentou candidatura aos apoios à programação da RTCP no concurso em causa..

Vanda R. Rodrigues: Parece-me que a Rede tem de ser ainda mais exigente, ou seja, mais restrita, porque aquilo que estava a dizer – e peço desculpa, não é de todo um ataque pessoal, foi uma escolha que fizeram; se eu pudesse co-produzir a Marlene Freitas também co-produzia, é verdade. Mas eu acho que é importante termos alguma consciência de que a Marlene não precisa de uma co-produção.

Vítor Alves Brotas: Estás a ser injusta. A Marlene, se não tiver a co-produção do CENDREV, não vai conseguir erguer o espectáculo. Consegue viver – se calhar consegue viver mais facilmente do que tu –, mas ainda assim precisa daquela co-produção. Não é porque ela já está num patamar aparentemente superior que é mais fácil.

Vanda R. Rodrigues: Ela tem muita internacionalização. É a artista que tem mais internacionalizações em Portugal.

Levi Martins: Mas se calhar faz mais sentido discutir a natureza dos espectáculos, se o critério da Rede é o de não se pagar *cachets* comerciais. De qualquer forma, essa é uma distinção relativamente difícil de se fazer.

Vanda R. Rodrigues: No regulamento supostamente existe um critério que determina que o financiamento não pode ser para esse tipo de coisas, sob pena de ser retirado.

João P. Nunes: Mas o facto é que têm sido usados em muitos sítios para o que não deviam.

Levi Martins: Gostaria de propor que voltássemos ao caso do CENDREV, pegando num dos aspectos referidos pelo José Russo. Para mim ficou claro que umas das grandes vantagens foi o compromisso que se gerou em torno de um financiamento exclusivamente para programação, tornando possível uma série de coisas que antes não se conseguia fazer.

José Russo: Não era possível e, no meu ponto de vista, faz todo o sentido. É claro que nós estamos no segundo ano dessa programação, portanto ainda é cedo para fazer um balanço.

Em relação à questão de existir financiamento de 200 mil para programação, eu acho que isso é um bem, não um mal. É claro que temos de dizer à Câmara Municipal de Évora que tem de ter mais dinheiro para a cultura, isso é absolutamente determinante. Quer dizer, isto é um problema da DGArtes, da administração

central. O problema não é uns terem muito e outros terem pouco. O problema é que há pouco dinheiro. Nos orçamentos tem de haver mais dinheiro para garantir que toda a gente possa ter. É claro que eu não penso que toda a gente deva ter o mesmo financiamento. As coisas são diversas. É por isso que há financiamento a quatro anos, a dois, há para projectos pontuais. E devem existir estes diferentes formatos porque as realidades não são iguais.

A dificuldade que nós neste momento ainda temos – porque isso é também uma exigência –, é na articulação com outros teatros que também estão na Rede. Essa é uma dificuldade real. É claro que não podemos também desaguar numa outra coisa – porque isso é um perigo, do meu ponto de vista –, que é de repente fazermos uma programação que circula em todos os teatros. Acho que não faz sentido nenhum porque as programações têm de ser diversas. Isto não quer dizer que não haja coisas que não possam circular em mais do que um teatro, mas não deve existir a obrigação de estarmos a fazer todos a mesma coisa, nos vários teatros que pertencem à Rede.

Maria João Brilhante: Isso criaria um padrão de gosto. De repente, todos teriam de ver as mesmas coisas.

José Russo: Claro. Tal e qual. Exactamente.

Luna Rebelo: A Rede de Cineteatros também deveria servir para isso, para evitar que estejam todos a programar o mesmo (*risos*).

José Russo: Exactamente. Por isso é que eu acho interessante que se promova encontros. E quem deve fazer isso a meu ver não são companhias como o CENDREV, deve ser a entidade que financia. A DGArtes e as câmaras municipais deviam promover essas conversas, chamando-nos a nós, que gerimos os espaços. E isso não é claro que esteja a acontecer. Por exemplo: uma das questões que se colocou, quando falei com o Presidente da Câmara sobre a programação foi: “então e agora como é que a gente faz em relação aos preços dos bilhetes?” Porque a prática corrente é que o que determina o valor da bilheteira é o artista. Mas então isso seria feito com que critérios? Como é que a gente vai decidir que para aquele artista ou aquela companhia o bilhete é 20€ e para o outro é 5€? Quem é que faz isto? Eu recuso-me a fazer isso. “Ah, mas depois vem cá não sei quem e o preço é igual”. Pois é, porque a gente está a funcionar com dinheiros públicos. Se estamos a funcionar com dinheiros que são públicos, o acesso deve ser igual para todos.

Maria João Brilhante: Essa é a lógica do mercado a impor-se à lógica do serviço público.

José Russo: Tal e qual, mesmo com dinheiros públicos. Eu não sei se isso não acontece na maioria dos teatros da Rede. Ainda não tive tempo para perceber, mas receio que aconteça assim em vários sítios. Nós dissemos que não. Os preços são os que o CENDREV pratica.

Há uma outra coisa que é muito importante aqui no Garcia de Resende, que não será na esmagadora maioria dos teatros, que é a circunstância de estar aqui uma companhia a trabalhar. As programações que a gente vai construindo têm de ter uma relação com o trabalho que a companhia faz. De outra maneira, não faria sentido. A circunstância de a gente poder dispor de um teatro é muito importante. Quanto a outros assuntos que foram levantados: a gente tem de criar condições para que a Câmara Municipal de Évora possa contribuir com mais dinheiro no orçamento para a cultura. Isso é absolutamente determinante. As câmaras municipais neste país foram e são, aliás, os principais financiadores da actividade cultural. As digressões que a gente faz são pagas pelas câmaras, porque de outra maneira seria muito difícil circularmos.

Vanda R. Rodrigues: Eu não tenho essa experiência, de todo.

José Russo: Eu tenho, uma experiência de 40 anos.

Vanda R. Rodrigues: Nem como artista, nem como nada. A minha experiência é ter alguns teatros em Portugal como o Teatro Viriato, A Oficina, que são estruturas consideráveis, que fazem co-produções de projectos que ainda não existem. É assim que eu consigo fazer o meu trabalho como artista, não é de todo pelas digressões pagas por autarquias e muito menos com o dinheiro da Câmara Municipal de Évora, de todo. Aliás, apenas com o apoio da Câmara de Évora eu não faria rigorosamente nada de criação, apenas de programação.

Maria João Brilhante: Há uma diferença entre fazer digressão e, portanto, a câmara contribuir para a digressão e a câmara poder participar na construção de um espectáculo. Uma tem a ver com fazer com que aconteça; outra coisa é, existindo o espectáculo, fazer com que ele circule. São coisas diferentes. Se calhar as câmaras estão mais vocacionadas, ou têm uma tradição mais longa, de acolher espectáculos em digressão do que contribuirem para a criação. Nesse sentido, o contributo de estruturas como as que a Vanda referiu é maior.

Levi Martins: Deixem-me só fazer uma pergunta ainda em relação ao apoio à programação da RTCP, por favor. Esses apoios à programação não podem financiar a equipa, ou podem?

José Russo: Nada. Isso é um problema que a gente tem.

Levi Martins: Essa é uma questão importante no que diz respeito à gestão. A mesma equipa tem de reformular os outros apoios para aumentar de dimensão, para conseguir gerir o aumento de actividade.

José Russo: Podes incluir custos pontuais. Agora, outras coisas, não podes.

Vítor Alves Brotas: Mas os 50% pagos pela câmara também não podem ser afectados a pagamentos à equipa?

José Russo: Não, porque de acordo com as regras da DGArtes, os 50% da Câmara servem para cobrir os 50% da programação que os da DGArtes não cobrem. É só para a programação. A circunstância de tu não poderes reforçar a equipa é terrível, porque isso é o que a gente precisa. Até já falei sobre o assunto com o Director-Geral das Artes. Este é o nosso principal problema neste momento, porque a gente precisava de reforçar a equipa, senão isto fica difícil. É que nós saímos de uma situação em que o CENDREV, há quatro anos, não teve financiamento. Não teve financiamento, ficou a zeros. Foi naquele ano em que concorremos a quadrienal, só nos atribuíram um apoio bienal e depois a seguir não conseguimos o financiamento. Foi uma situação terrível. Agora estamos num processo de ver se conseguimos repor coisas, nomeadamente em termos de equipa. Fomos aguentando. Durante um ano ficámos a receber o subsídio de desemprego. Não fizemos nada. Isso coincidiu também com aquela fase da pandemia. Depois conseguimos o financiamento de quatro anos e retomámos a actividade. Tivemos mais financiamento, mas ficámos condicionados por existir um limite, um tecto máximo na conjugação dos dois apoios.

Luna Rebelo: Uma das questões que eu ia levantar era precisamente esta duplicação de valores entre o que é o apoio à programação da RTCP e o que são os apoios sustentados. No caso do CENDREV, o apoio sustentado é à criação. Mas existem apoios sustentados à programação e as entidades que podem concorrer a apoio sustentado a programação podem também concorrer ao apoio à programação da RTCP – é certo, com o limite dos 400 mil euros. Mas podem e isto, para mim, é

muito pernicioso.

José Russo: Pois, aí de facto é.

Luna Rebelo: O facto é que, olhando para a primeira tabela de apoios financeiros da RTCP, uma grande parte das entidades que foram apoiadas já tinham algum tipo de apoio sustentado ou eram instituições já estabelecidas. Estava à espera de ver, numa primeira fase, apenas (ou uma maioria de) teatros que ainda não tinham condições para exercer a sua actividade e para os quais este apoio seria determinante. Mas há ainda outras questões. Houve há uns tempos um encontro sobre a Rede de Cineteatros. Foi organizado pelo grupo Periferias Centrais e foi bastante interessante – está *online*, se quiserem ver³. Uma questão que está muito presente no dia-a-dia das companhias é o facto de muitas entidades credenciadas não terem um site, não terem um director artístico, não terem contactos. Têm um *e-mail* tipo “teatromunicipalnãoouseideonde@gmail”. Portanto, não há como chegar a estas entidades. Ou elas chegam a nós, ou então, não há como contactá-las.

José Russo: Estás a falar da Rede, das entidades que foram financiadas?

Luna Rebelo: Sim, das entidades credenciadas.

José Russo: Mas a DGArtes não distribuiu esses contactos todos?

Luna Rebelo: Em muitos casos há acesso ao *e-mail* geral, mas não há um contacto do responsável, e muitas vezes nem há responsável. Há um vereador ou um chefe de divisão que assume a programação, mas muitos teatros não têm director artístico, contrariamente ao que é exigido⁴.

Vanda R. Rodrigues: Neste encontro que se fez nas Caldas da Rainha entre artistas e programadores divulgaram, no fim, a lista de contactos de quem esteve presente e eu tenho estado a ser contactada por muita gente que lá esteve.

3. *Um teatro português, com certeza. Uma reflexão sobre a RTCP* continua disponível para visionamento em: <https://www.youtube.com/watch?v=jEj979QJoVY>

4. Depois deste encontro a RTCP disponibilizou a a lista de contactos de directores artísticos/programadores dos equipamentos culturais que a integram, estando a mesma disponível em: https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/RTCP_direcaoartistica_programacao_x.pdf

Luna Rebelo: Mas só de quem esteve presente. Eu, por exemplo, inscrevi-me nesse encontro. Podiam inscrever-se duas pessoas por companhia, portanto inscrevi-me eu e o Miguel Fragata. Pedimos ambos dez reuniões, que era o máximo permitido, e não tivemos praticamente respostas – por acaso houve uma pessoa do CENDREV que nos contactou (*risos*), foi a única resposta que obtive, mais nenhuma. Uma vez que não tínhamos reuniões marcadas, decidimos não ir, portanto também não temos acesso a esses contactos – que deviam ser públicos.

Eu também faço parte da Plateia [PLATEIA - Associação de Profissionais das Artes Cénicas] e há uma outra questão que tem sido bastante levantada pelos associados: a disparidade de exigência entre o que é pedido numa candidatura a apoio sustentado e o que é pedido numa candidatura aos financiamentos à programação da RTCP. Uma candidatura a um sustentado é muito mais exigente do que uma candidatura à Rede de Teatros e Cineteatros.

Vanda R. Rodrigues: A sério? Desculpem, estou mesmo chocada.

Levi Martins: Desculpem mas não resisto a fazer este comentário: é que esta Rede é muito direccionada para teatros municipais. Parte-se do pressuposto que os técnicos municipais não vão fazer candidaturas como nós fazemos.

Luna Rebelo: Certo, mas isso é um problema.

Levi Martins: É um problema grave.

Luna Rebelo: Outro problema bastante grave que está muito presente no nosso dia-a-dia é a questão dos espectáculos “chave na mão”, que se prende com os preços. Isto é problemático a vários níveis, não só para as companhias, que ficam com toda a responsabilidade, mas também porque há teatros que dizem coisas como: «isto da “chave na mão” é óptimo, porque agora fica tudo do lado das companhias e nós assim não precisamos de ter trabalho a fazer acordos com hotéis e restaurantes». Já me chegaram casos, inclusivamente, em que foram dispensados produtores, devido à redução de trabalho em consequência destas questões.

Vanda R. Rodrigues: Há um ponto muito problemático nisso que é: tu tens de ter o dinheiro para investir. Acabar por excluir 50% ou mais dos artistas emergentes e das estruturas que não têm fundo de maneio. Como é que alguém paga um hotel se ainda não recebeu?

Luna Rebelo: Claro. Há vários problemas.

João P. Nunes: Da minha experiência, confesso que prefiro “chave na mão”, porque tenho tido muitas más experiências de alojamento e restaurantes em acolhimentos de municípios. Agora pedimos sempre “chave na mão” porque preferimos ter o trabalho de sermos nós a encontrar as condições que consideramos adequadas.

Levi Martins: Eu passei os olhos por um parecer jurídico e percebi que as câmaras também estão a pressionar nesse sentido por estarem com dificuldade em justificar despesas de alimentação e de alojamento.

Vítor Alves Brotas: Eu também já ouvi falar disso.

Levi Martins: Não é só uma questão dos programadores, é uma questão das câmaras municipais e das suas divisões financeiras.

Luna Rebelo: Sim, mas isto para as companhias é um problema. Eu percebo que seja um problema para as câmaras, mas só estão a atirar o problema para o outro lado, não é?

José Russo: Mas porque é que é um problema para as companhias?

Luna Rebelo: Porque é uma transferência da responsabilidade e um acréscimo de trabalho. Para começar, tem de se fazer todo um orçamento “chave na mão”. Eu, se venho para Évora fazer um espectáculo, tenho de procurar hotéis e restaurantes em Évora, que não conheço. Tenho de fazer um orçamento, tenho de fazer folhas de quilómetros, folhas de ajudas de custo... Quando é uma digressão isolada, é mais ou menos indiferente.

José Russo: Mas para quem está sempre a fazer isso...

Luna Rebelo: Claro. Este ano, tivemos imensa digressão, e foi quase tudo “chave na mão”. Por exemplo: durante dois meses, tivemos vinte pessoas com contrato de trabalho, tivemos de adiantar ajudas de custo e, naquele período – não sei o que aconteceu –, quase todos os parceiros se atrasaram a pagar. A companhia tinha de pagar ordenados e estava sem tesouraria devido a todos os hotéis e *per diems* que teve de pagar em adiantado. E isto considerando que somos uma estrutura com apoio sustentado... Imaginem como é para artistas emergentes ou para estruturas sem margem, como a Vanda referiu.

Vítor Alves Brotas: E depois quando chegas ao teatro e, de repente, pedes uma toalha – aconteceu-me isto em Coimbra, pedi toalhas para os bailarinos –, e o produtor diz-te que não há toalhas porque aquilo era “chave na mão”. No caso o produtor foi simpático e conseguiu, foi buscar toalhas a casa dos amigos e da família.

José Russo: Eu acho que o “chave na mão” é claramente uma padronização horrível.

Luna Rebelo: É uma desresponsabilização.

José Russo: Completamente de acordo.

João P. Nunes: Como nós trabalhamos muito em residência artística, passamos muito tempo nos locais. Como passamos duas semanas, preferimos o “chave na mão”, porque nos organizamos à nossa maneira. Porque às vezes acontece como nos aconteceu em Mértola, onde nos puseram a comer no mesmo sítio almoço e jantar, almoço e jantar, almoço e jantar; já não podíamos ver o restaurante à frente. Agora, vamos voltar lá e pedimos “chave na mão”, fomos nós a solicitar ao município que assim fosse. Preferimos que nos paguem o valor e somos nós a encontrar as soluções, até porque temos pessoas na equipa que têm restrições alimentares complexas, portanto, não pode ser qualquer restaurante. Muitas vezes, metem-nos em restaurantes que não dá. As pessoas *vegan* ficam a comer batatas com arroz ao almoço e jantar.

Levi Martins: Ainda sobre a RTCP: da perspectiva de uma estrutura independente, têm beneficiado de alguma maneira da Rede?

Luna Rebelo: Percebe-se que há mais dinheiro para programar, sem dúvida. O que eu sinto é que, de uma forma geral, é difícil chegar a estas entidades. Felizmente, como neste momento temos algum nome, já recebemos contactos e já conseguimos chegar ao contacto de vários programadores, mas isso não acontece a todas as companhias/artistas. Também se percebe – sobretudo quando os teatros que pertencem à RTCP estão a fazer as candidaturas a financiamento –, que muitos deles não falam uns com os outros. Dizem-nos: «nós estamos a fazer a candidatura, mas precisávamos de saber se este espectáculo vai ser programado noutros teatros da Rede e em quais.» (*risos*)

José Russo: Eu não sei qual é a forma de resolver esse problema. Sinceramente, não sei. Mas isso está lá nas normas. Há percentagens

que estamos obrigados a cumprir, o que é uma coisa um bocadinho...

Vanda R. Rodrigues: Pois, é isso. Na própria candidatura é preciso preencher a tal alínea que pergunta se o espectáculo circula nos outros locais da Rede.

José Russo: E muitas vezes não temos como saber. Mas querem que essa circulação entre teatros da Rede aconteça. Aparece como um factor valorativo.

Vítor Alves Brotas: Na minha opinião, faz sentido que isso aconteça.

José Russo: A mim também faz sentido.

Vítor Alves Brotas: As carreiras são tão curtas hoje em dia. Passamos três meses a ensaiar, apresentamos duas vezes aqui, três vezes acolá, e, de repente, o espectáculo morre porque já é velho e ninguém o quer. As candidaturas dos teatros da Rede deviam ser valorizadas no caso de contribuírem para uma maior longevidade dos espectáculos.

Vanda R. Rodrigues: Eu acho que existe essa vontade. Agora, condições para isso se concretizar, não.

José Russo: Quer dizer, não é fácil. É um processo que se deve ir trabalhando nesse sentido, mas é preciso criar condições. É preciso perceber bem como é que a gente articula as coisas, porque há outros problemas com os quais nos confrontamos. Por exemplo, nós programamos coisas aqui no teatro que não são passíveis de ir ao Armazém 8, espaço que também está na Rede.

Nem tudo pode circular em todo o lado. Isso não é possível, porque os equipamentos não são iguais e, em alguns casos, há grandes diferenças. A gente não consegue articular algumas coisas. Eu espero que esta Rede que está a ser montada e que tem financiamento permita que muitos mais projectos possam entrar em circulação, até para que seja possível aproveitarmos melhor os investimentos que estamos a fazer. Por isso é que eu costumo dizer que o Estado não se pode descomprometer desta dimensão, porque só o Estado tem condições para poder fazer esse trabalho. As câmaras também têm, até certo ponto, mas estão cada uma em seu sítio, a pensar na sua realidade. Quem deve ter um olhar sobre a Rede é o Estado. A DGArtes devia ter uma equipa só a trabalhar esses aspectos, porque é dinheiro público que está a ser investido. E esse investimento precisa de um acompanhamento, de articulações, que se teste e experimente

várias soluções. Isto não é uma coisa simples, a Rede contém uma enorme diversidade.

Luna Rebelo: É uma Rede enorme.

Levi Martins: Ia também – se não se importassem –, introduzir outro tema que tínhamos pensado propor-vos, que se relaciona com as condições e exigências de produção. Queríamos propor que se falasse sobre os conceitos de sustentabilidade e acessibilidade. São dois aspectos na ordem do dia, cuja aplicação está a ser muito incentivada. Na prática, como é que têm vivido estes conceitos?

Vítor Alves Brotas: Eu acho que a Luna tem coisas muito interessantes para dizer (*risos*).

Luna Rebelo: Efectivamente, são dois assuntos que têm estado bastante presentes no nosso trabalho. Na Formiga Atómica, temos tendência para ver a sustentabilidade, a acessibilidade e as questões laborais de forma conjunta. Não fazemos muito uma separação. Vemos a sustentabilidade a abarcar estas várias questões. E são questões que estamos, aos poucos, a tentar implementar.

Quanto à sustentabilidade ambiental: estamos a trabalhar no projecto *O Estado do Mundo*. Este projecto começou com um primeiro espectáculo que estreou em 2021 e este ano estamos a fazer pesquisa para um segundo espectáculo que irá estrear em 2024, que é sobre a crise climática. O primeiro espectáculo era para um público mais jovem; o segundo será para um público adulto. Para além da temática do projecto ser a questão da crise climática, há também um conjunto de preocupações a nível de produção que tentamos ter no processo – coisas como: tentar mutualizar digressões; organizar permanências no território por região, por proximidade; reduzir refeições de carne da equipa; tentar fazer o máximo de deslocações de comboio, o que, em Portugal, devo dizer, é um grande desafio, porque muitos dos sítios para onde estamos a ir este ano, não têm linha ferroviária. Também obviamente na criação dos espectáculos – o segundo ainda não criámos, deverá seguir o que aconteceu no primeiro –, tentámos ter ao máximo atenção em tudo o que era materiais, métodos de construção, para tentar ter o mínimo de impacto possível, dentro do que é a nossa área, que em si é muito má para o ambiente.

Em relação à acessibilidade, também é uma área em que estamos a tentar trabalhar e investir bastante. Neste momento, nós temos seis espectáculos disponíveis em digressão e estão todos disponíveis

com o recurso de Língua Gestual Portuguesa [LGP]. Em dois deles, quando apresentamos com interpretação em LGP, a intérprete está integrada no espectáculo; um outro foi mesmo criado com a intérprete e ela faz parte do elenco. E temos também, não todos, mas quatro ou cinco disponíveis com audiodescrição. Gostávamos de investir num painel para termos sempre legendagem para pessoas surdas, porque, por um lado, nem sempre conseguimos assegurar a interpretação em LGP e, por outro, nem todas as pessoas surdas são utilizadoras de LGP. Vamos ter também no nosso site – estamos agora a mudar o site –, indicação na parte da agenda de todos os recursos de acessibilidade que cada apresentação tem. No Instagram e no Facebook, tentamos que todas as fotografias que publicamos tenham uma descrição, para que possam ser lidas a pessoas cegas pelos softwares.

Vítor Alves Brotas: E essas descrições, quem é que as faz?

Luna Rebelo: É a nossa equipa de comunicação. No fundo, é só uma descrição muito simples.

Vítor Alves Brotas: Ou seja, não há uma técnica especializada.

Luna Rebelo: Se calhar há, nós é que ainda não chegámos a esse nível. Agora também vamos fazer uma consultoria com a Acesso Cultura para trabalhar o site de forma mais acessível. Acho que no campo da acessibilidade é isto que temos estado a fazer, sempre na perspectiva de melhorar, mas com pequenos passos.

Gostava, ainda, de acrescentar: no ano passado, introduzimos nos nossos dossiers e nas condições de venda dos espectáculos – na parte em que referimos o cachet e o rider técnico –, uma parte relativa à acessibilidade, em que dizemos que temos disponíveis para estes espectáculos os recursos de interpretação em LGP e de audiodescrição. Temos percebido que, desde que temos esta referência expressa nas condições, há mais pessoas e mais teatros que nos pedem orçamentos com estes recursos de acessibilidade. Sempre que vamos a um teatro da Rede de Teatros com Programação Acessível⁶, eu também proponho logo enviar o orçamento incluindo estes recursos.

5. À data de publicação deste livro o site da Formiga Atómica já tinha sido actualizado: <https://formiga-atomica.com/>

6. Mais informações sobre a Rede de Teatros com Programação Acessível em: <https://aaccessocultura.org/rede-de-teatros-com-programacao-acessivel/>

E isto, de facto, tem funcionado.

José Russo: A questão da audiodescrição é, neste momento, um projecto que está a ser instalado, ou é suposto ser instalado, porque pressupõe a existência de um equipamento no teatro, no espaço, que depois pode ser utilizado por quem vai lá. Não é uma coisa que a gente possa levar.

Luna Rebelo: Pode-se alugar para uma apresentação.

José Russo: Pois, mas isso é muito dispendioso.

Luna Rebelo: É dispendioso, sim.

José Russo: A questão da língua gestual, tens de levar a pessoa contigo para garantir, não é?

Luna Rebelo: Sim, sim.

José Russo: Isso é uma coisa que a gente aqui faz em todos os espectáculos, algumas sessões são anunciadas antecipadamente com língua gestual. Mas o mecanismo de audiodescrição é uma coisa a que a gente ainda não conseguiu chegar.

Luna Rebelo: É mais difícil, é verdade.

José Russo: Temos estado a conversar sobre o assunto – até ouvi um projecto que nos foi apresentado de alguns teatros da Rede que estavam a querer implementar isso em conjunto. Mas depois exigiam condições – agora não consigo dizê-las em concreto, não tenho isso presente –, a que a gente não conseguia responder.

A gente também tem outro problema aqui no teatro com a questão das acessibilidades. Para ires para a plateia, tens escada; depois da plateia para a frisa, tens escada; para ir para a primeira orla, tens escada; e não há elevador. Andamos a tentar que a autarquia avance com um projecto. Até houve a ideia vinda de alguns técnicos – mas que não foi aceite –, de se fazer um elevador exterior, na lateral do teatro.

Estes são assuntos que a pertença à Rede também está a impor, no sentido de tentar que estas coisas se vão resolvendo. Esteve aqui há pouco tempo, inclusive uma técnica, uma especialista de reconversão que se dedica a encontrar soluções para este

tipo de equipamentos. Isto acontece em muitos equipamentos, mesmo em auditórios mais novos que têm problemas.

Em relação à questão da sustentabilidade, acho que há uma coisa que é muito importante que é a educação. Temos de pensar, por exemplo, na quantidade de automóveis que são vendidos em Portugal. A gente vai andando aí nas cidades, – mesmo no interior –, *stands* de automóveis são uma coisa que parece que surge como os cogumelos. É um processo. É qualquer coisa que é muito difícil. Agora, claro que têm de se fazer coisas nesse sentido, têm de se dar passos nesse sentido, mas eu penso que a questão central, de facto, é a questão da educação. A gente não consegue ainda fazer redução em alguns aspectos. Andar sempre de comboio para nós seria impossível.

João P. Nunes: No Alentejo, não dá.

José Russo: Por exemplo, com os Bonecos de Santo Aleixo, temos uma carrinha, vão os cinco actores e o material todo do espectáculo. É uma carrinha, vai tudo. Quando vamos com um espectáculo de teatro, é mais difícil. Já temos de alugar um furgão para poder meter lá o cenário.

Luna Rebelo: Eu quando me referi aos transportes era sobretudo das equipas. Nós temos de ter sempre uma carrinha para o cenário, não conseguimos fugir a isso.

João P. Nunes: Nós em Elvas conseguimos fazer o festival A Salto de forma sustentável. Fizemos uma parceria com a CP. Os artistas vinham de comboio de Lisboa para Elvas, mas implicava irem via Entroncamento, uma vez que era a única carreira diária que havia. Havia uma de ida e outra – meia hora depois – de regresso. Era a única forma. A nossa cantina era comunitária, fornecida pelos agricultores locais. E os artistas, quando queriam construir alguma coisa, tentávamos que fosse com materiais fornecidos pelo comércio local, pelos desperdícios da câmara, por aquilo que pudesse ser arranjado a nível natural. Fizemos um espectáculo todo com canas, por exemplo. Tentamos incluir nos nossos cenários uma grande maioria de materiais aproveitados e reaproveitados.

A nível da acessibilidade, é muito mais complicado para nós. Nós trabalhamos muito em universo *site specific*, em sítios que não têm condições. Às vezes, o mínimo que conseguimos garantir é um caminho para uma cadeira de rodas. Isso tentamos sempre, mas

muitas vezes estamos a falar de espectáculos em castelos. Fizémos um espectáculo na cisterna de Elvas, que tinha uma porta com umas escadas super íngremes lá para baixo. Não havia forma de fazer de outra maneira. Tentamos, por exemplo, que as nossas instalações tenham espaço para que uma pessoa de cadeira de rodas possa entrar, mas ainda não demos um passo tão grande como a Formiga Atómica.

Levi Martins: Luna, por curiosidade: referiste que têm pedido orçamentos nesse sentido; têm sido muito programados esses espectáculos com a opção de língua gestual, por exemplo?

Luna Rebelo: Têm. Temos feito bastantes mais apresentações, sobretudo com interpretação em Língua Gestual Portuguesa. Por exemplo, temos quatro espectáculos agendados em Setembro e Outubro e, das quatro apresentações, três têm interpretação em LGP e áudio-descrição. Duas delas são no Teatro José Lúcio da Silva, em Leiria – que é um dos teatros que está integrado na Rede de Teatros com Programação Acessível –, mas sim.

Há uma outra coisa em relação à sustentabilidade que eu acho que é importante referir: a longevidade dos espectáculos. É uma questão que pode contribuir muito para a sustentabilidade, não só ambiental, como da própria equipa e da estrutura. Esta lógica de se produzir, produzir, produzir, criar, criar, criar, para depois os espectáculos estarem quatro dias em cena... Acho que é muito pouco sustentável a todos os níveis, incluindo o económico. Acho que é mesmo um problema a nível de recursos financeiros, sobretudo quando estamos a falar de espectáculos financiados com dinheiro público.

Até hoje, a Formiga Atómica criou sete espectáculos e seis estão disponíveis em digressão – há um deles que vai fazer dez anos este ano e há dois ou três que já têm mais de cem apresentações a nível nacional e internacional. Quanto ao único espectáculo que já não circula, o cenário foi transformado no cenário de outro espectáculo.

Eu acho que, nas artes performativas, potenciar o investimento que é feito na criação de um espectáculo, quer nas equipas, quer na produção, é mesmo o lado mais sustentável que podemos ter.

José Russo: Isso a gente também faz muito: reconversão de coisas, espectáculos em carteira. Estamos sempre a fazer isso. Há espectáculos que a gente tem há 40 anos, dos Bonecos de Santo Aleixo, por exemplo. Para nós um espectáculo tem de durar pelo menos dois anos, porque de outra forma nós não conseguimos fazer o número de apresentações que achamos que deve fazer. Ainda assim,

às vezes, não chega esse tempo, porque a gente faz 50% do nosso trabalho em digressão, 50% aqui no teatro. Portanto, a gente tem de ter tempo e equipa, isso é outro problema. A gente tem de ter equipa para isso e, às vezes, temos sentido a dificuldade que é manter as equipas para poder garantir essa longevidade. Isso só é possível porque a gente tem aqui um núcleo permanente.

A gente tem um guarda-roupa, como devem imaginar, que enche uma casa do tamanho do Salão Nobre ou mais (*risos*), mas a gente está sempre a reaproveitá-lo. Até em termos económicos, isso tem sido um benefício imenso para nós. Não conseguimos calcular isso, mas imaginem o que a gente não poupou ao longo destes anos todos com esses processos de reconversão. Isso é uma prática de há muito tempo.

João P. Nunes: Nós também fazemos reconversão de cenários e de figurinos, mas como muitos dos nossos espectáculos são difíceis de repor – porque muitos são feitos em espaços tradicionais e próprios –, o que fazemos para que o espectáculo dure é filmar. Muitos filmamos, temos uma parceria com a RTP2 para depois serem exibidos na RTP2. Já fizemos dois, vamos agora estrear o terceiro em Outubro. Fazemos sempre uma publicação com o texto, ou, neste caso, agora que estamos a abordar textos de autoras que escreveram no século XX, estamos a editar obras completas. Também já transformámos espectáculos nossos em programas de rádio. Temos também uma parceria com a Antena 2, precisamente para conseguirmos que os espectáculos durem mais do que a sua vida normal. Também é uma coisa que nos preocupa muito: fazer um espectáculo e depois passadas vinte, trinta apresentações o espectáculo não tem mais vida.

José Russo: Também pode acontecer o contrário. Às vezes, também fazemos espectáculos que não funcionam e a coisa arruma-se.

Luna Rebelo: Claro. Claro que sim.

Levi Martins: Uma vez que temos de terminar, gostaria de agradecer-vos imenso a vossa disponibilidade e generosidade nesta partilha. Penso que hoje foi muito interessante, através do que foi dito, podermos ter contacto com maneiras de viver a produção muito distintas, entre modelos que evoluíram a partir da lógica de companhia e modelos contemporâneos em que a produção está no centro da estrutura. Penso que esta tarde permite perceber até que ponto é que a produção, na sua relação com a criação, tem conhecido importantes

transformações nas últimas décadas e que há ainda muito para conhecer, debater e pensar. Muito obrigado.

UMCOLETIVO E ÉLVAS

A PROVEITANDO A PRESENÇA DE JOÃO P. NUNES, DE UMCOLETIVO, LEVI MARTINS PEDIU QUE FOSSE CONTADA A HISTÓRIA DA RELAÇÃO ENTRE A ESTRUTURA E O MUNICÍPIO DE ÉLVAS, UMA VEZ QUE HOUE UM CORTE DE RELAÇÕES ENTRE AS DUAS ENTIDADES QUE FOI BASTANTE NOTICIADO NA IMPRENSA LOCAL E ASSUNTO DE DEBATE NAS REDES SOCIAIS.

João P. Nunes: Nós mudámo-nos em 2015 para Elvas, sem qualquer perspectiva sequer de lá ficarmos e, na altura, apresentámos o nosso projecto ao município. Após algumas intervenções engraçadas de uma série de instituições importantes do concelho, do género: “aqui, o público não vale a pena; não vale a pena darem-se ao trabalho; sempre que tentamos trazer alguma coisa mais alternativa só aparecem 10 pessoas; não vale a pena; não vale a pena; não vale a pena”, lá nos deram uma hipótese e a Câmara Municipal atribuiu-nos até um apoio relativamente interessante logo à partida, sem nos conhecerem, o que foi uma prova de confiança. E foi com essa confiança que nós fomos trabalhando.

Levi Martins: Podes só dizer quanto foi, por favor?

João P. Nunes: 10 mil euros.

Luna Rebelo: Era para quanto tempo de actividade?

João P. Nunes: Um ano.

Vanda R. Rodrigues: Posso dizer que é exactamente o apoio que eu tenho da Câmara de Évora e faço um festival, criações e programação regular.

Levi Martins: Pedi para referires o valor porque às vezes essas informações ficam omissas, embora devam ser públicas, e por vezes ajudam-nos a ganhar perspectiva. É interessante dizeres que foi um apoio importante, quando penso que todos sabemos que é muito complicado trabalhar com uma base de apoio de apenas 10 mil euros.

João P. Nunes: Na altura conseguia-se porque eu e a Cátia tínhamos uma casa que não pagávamos. Éramos praticamente só os dois e fazíamos criação e um festival que, no primeiro ano, foi feito com muitas trocas de favores. “Vens a Elvas e nós vamos a outro sítio qualquer com um espectáculo.” Foi essa a forma que encontrámos para lançar o projecto em Elvas. Correu muito bem e o apoio foi subindo sempre. Entretanto conseguimos também apoios da DGArtes e de outras fontes. Tivemos apoios da Inatel, alguns apoios pequenos, mas tudo somado dava, de forma algo precária, para gerir a estrutura. Isto aconteceu até 2021. Deram-nos 25 mil euros para basicamente o mesmo trabalho que fazíamos em 2016, quando deram o primeiro apoio: criação e apresentação dos espectáculos em Elvas; trabalho de formação de

públicos nas escolas; formação de actor para um grupo de pessoas interessadas; e a programação do Festival A Salto.

O A Salto tinha como princípio apresentar projectos originais que fossem feitos naquele lugar com residências artísticas de duas semanas a um mês, em que os artistas se relacionavam com um espaço patrimonial importante, como o castelo, a Torre Fernandina, a cisterna, tudo espaços com características cénicas muito interessantes. Para nós foi um enorme desafio e uma enorme escola de produção, porque são espaços que não têm electricidade, não têm condições, o que nos obrigava a ter de procurar soluções. Em 2021, depois das eleições – o município era PS e passou para um movimento independente liderado por um antigo presidente da câmara, que se orgulhava publicamente de ter nas suas listas membros desde a extrema-esquerda à extrema-direita (que é uma coisa a que nós sempre achámos algum interesse) – fizeram-nos uma proposta: Disseram: “então, quanto é que o outro vos dava? O outro dava-vos 25 mil, então eu vou dar-vos 30 mil”. Semanas a seguir às eleições, tivemos uma série de reuniões com a vereadora da cultura e com o próprio presidente, em que se apresentou o projecto e se apresentaram as estimativas de crescimento para a estrutura. Dei-me ao trabalho de estimar quanto é que estávamos a gastar no comércio local, em alojamentos em hotéis, em compras, em restaurantes, a partir da quantidade de pessoas que trazíamos para Elvas. Isto porque percebi que o dinheiro era uma questão importante. Lá aceitou e propôs subir o apoio para 30 mil euros. Nós preparámos o nosso projecto em Novembro para o ano seguinte, com base nesse valor e no Apoio Sustentado que tínhamos da Direcção-Geral das Artes, com calendários feitos, equipas constituídas, toda uma lógica orçamental com base no valor que nos tinha sido comunicado. Esse valor incluía a programação do Festival A Salto e a programação do Mês do Teatro da Câmara, uma programação de quatro fins-de-semana descentralizada pelas freguesias todas – que é uma coisa que como sabem dá muito trabalho, porque implica levar material técnico a espaços que não têm qualquer tipo de condições técnicas. E lá fomos nós com *dimmers*, projectores, cabos trifásicos, montar teatrinhos nas associações recreativas em Santa Eulália, São Vicente, Barbacena, etc. E foi no fim desse festival que tivemos finalmente a resposta ao apoio municipal a que tínhamos concorrido – de acordo com as reuniões que já tínhamos tido com o município –, em vez de 30 mil, o apoio seria de 5 mil para o ano inteiro. Ficámos, logicamente, um pouco chocados.

Vanda R. Rodrigues: Acho que há um dado importante que deve ser referido: é que a Cátia [Terrinca] concorreu à Assembleia Municipal pelo PEV, pela CDU.

João P. Nunes: Não deveria ser, mas é um dado importante, tens toda a razão, sim. A Cátia foi eleita deputada municipal pela CDU, recebeu uma série de telefonemas do Presidente da Câmara a sugerir que votasse de determinada maneira, coisa que ela nem sempre fez. Mas deviam ser coisas diferentes: a nossa estrutura logicamente não é uma estrutura política, não é uma estrutura partidária, não tem qualquer tipo de filiação política pública. Cada um de nós tem as suas convicções políticas, nem o facto de uma pessoa ser eleita para um organismo político se deve associar uma coisa a outra, não é? Essa há-de ter sido uma das razões.

No momento em que recebemos a notícia da alteração no valor, voltámos a reunir com o presidente, voltámos a apresentar perspectivas de crescimento, perspectivas de pessoas que se iriam fixar em Elvas. O que é que conseguimos? O presidente disse que a situação financeira da Câmara estava muito mal, que tinha sido uma surpresa, que tinha de adaptar os orçamentos, mas que percebia o nosso caso e que nos daria mais 10 mil para produzirmos o Festival A Salto e para nos orientarmos até ao final do ano. No final do ano, logo falaríamos, porque iriam abrir os concursos da DGArtes e nessa altura veremos de que forma é que a câmara poderia apoiar UmColetivo na candidatura. Reestruturámos o nosso orçamento, não para 30 mil, nem para 5 mil, mas para contar com 15 mil, 50% do que tinha sido proposto. O festival era em Agosto, isto aconteceu no final de Março, início de Abril. Apresentámos logo a nova proposta de apoio e só tivemos a resposta no início de Agosto, a duas ou três semanas do festival. E soubemos que o apoio atribuído não seria 10 mil, mas sim 5 mil euros. Essa foi a gota de água. Fomos à comunicação social e dissemos que não tínhamos condições para continuar neste território, contámos a história e começámos à procura de outras alternativas. Fomos bastante penalizados na candidatura à Direção-Geral das Artes, porque concorremos sem uma base municipal forte. Por salvaguarda, pedimos uma carta ao município de Portalegre, conseguimos projectos com Miranda do Corvo, que é um município com quem nós colaboramos bastante, mas não tínhamos aquilo que se pode chamar uma sede estável num município. Isso foi uma das coisas que na análise da candidatura foi mencionada como um ponto desfavorável. Entretanto, conseguimos mudar-nos para Portalegre onde

conseguimos apoio e temos uma relação mais saudável com o Município. As nossas relações com Elvas terminaram aí, com muita pena nossa, porque há muita coisa para ser feita lá.

GERÚNDIO

LEVI MARTINS

MASCARENHAS-MARTINS

No Alentejo é comum usar-se o gerúndio. Talvez por tornar mais claro que os processos são contínuos, lentos, difíceis de atravessar. E, também, por ser difícil identificar os seus momentos de início e de fim, até porque muitas vezes existem acções ou pensamentos que antecedem a sua oficialização. É assim com a Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses, idealizada ao longo de décadas mas apenas formalizada em 2021¹. Mesmo perante a sua existência formal, existem dúvidas acerca da sua realidade efectiva, como ao longo destas páginas se torna evidente. Existe um nome, um sítio na internet, uma lista de equipamentos culturais, apoios financeiros para a sua programação, mas é difícil perceber até que ponto existe relação entre os equipamentos que integram a rede. Não é claro se a rede é uma rede, ou apenas um desejo cuja concretização continua por cumprir. O tempo dirá.

Talvez seja mera desconfiança, ou o trauma de ter vivido a exigência associada a construir um projecto cultural de raiz, que me faz pensar que a RTCP é, ao exemplo de tantas outras coisas neste país, uma tentativa de começar qualquer coisa sem querer, primeiro, garantir as condições necessárias para que possa prosperar. O que quero dizer é que para que possa existir uma verdadeira rede, talvez seja preciso começar por garantir que os agentes que a podem integrar têm condições para fazer o seu trabalho.

Questiono-me quantos teatros e cineteatros pertencentes à RTCP têm verdadeira autonomia de programação; quantos têm direcções artísticas reais, ou seja, constituídas por profissionais com currículos apropriados e, já agora, que não sejam as mesmas pessoas que estão à frente das divisões ou vereações de cultura das respectivas autarquias; quantos têm a possibilidade de fazer um trabalho de divulgação da criação artística contemporânea, sem estarem subordinados a resultados quantitativos, ou à ideia de que o que é preciso é “dar às pessoas o que as pessoas querem”, o que se traduz basicamente numa lógica de programação eleitoralista,

1. Foi em 2021 que os equipamentos culturais puderam credenciar-se enquanto pertencentes à RTCP e, em seguida, concorrer a apoios à programação específicos. Mais informações sobre a RTCP em: www.rtcp.pt

sem pingo de relação com aquilo que deveriam ser os propósitos dos espaços culturais públicos (garantir o direito fundamental à criação e fruição cultural estabelecido pela Constituição). O problema não é a RTCP em si, mas sim o esforço que se faz para desviar as atenções dos problemas estruturais que permanecem. A vitalidade da rede, porém, depende da vitalidade de cada uma das suas componentes; não me refiro apenas aos equipamentos que podem integrá-la, mas também aos grupos e artistas que justificam a sua existência. Porque só interessa termos uma Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses se os teatros e cineteatros servirem para alguma coisa, o que significa, pelo menos da minha perspectiva, servirem para que neles seja possível criar e partilhar objectos artísticos. Talvez o problema seja meu, que continuo a acreditar que um dia iremos ver, finalmente, valorizado o que é fundamental, em vez de passarmos o tempo a pensar no que é instrumental, acessório. É que uma rede, tal como qualquer espaço cultural que a possa integrar, não serve para nada sem artistas e as suas criações.

O primeiro encontro Criar e Produzir teve lugar em 2017. Sete anos volvidos, reconheço que algumas coisas mudaram para melhor. No entanto, não posso deixar de constatar, através do que foi dito neste encontro transformado em livro, que o contexto de criação e produção continua a estar muito longe do que se poderia considerar ideal. É uma planície árida, demorada, com pouca sombra ou abrigo, que se percorre quase sempre em risco de não chegar a lado nenhum. Ainda assim, usamos o gerúndio e fazemos figas para que a viagem valha a pena.

UMA PUBLICAÇÃO



Companhia
Mascarenhas
Martins



Centro de Estudos de Teatro



U
LISBOA
UNIVERSIDADE
DE LISBOA



FLUL
LETRAS
LISBOA

APOIO



CULTURA



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



Montijo
Câmara Municipal

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos «UIDB/00279/2020» e «UIDP/00279/2020»