



CRIAR E PRODUZIR CREATING & PRODUCING

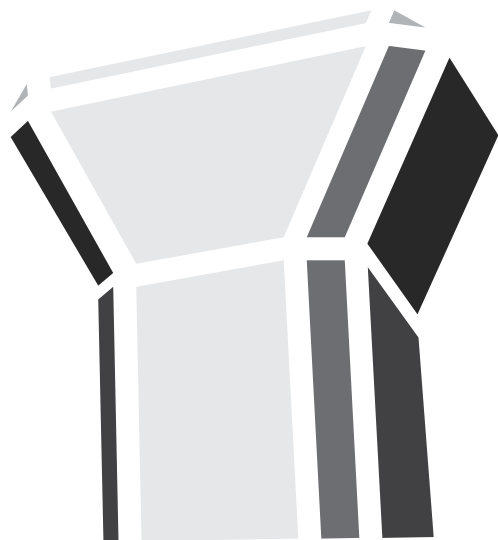
COORDENAÇÃO · COORDINATION
Levi Martins, Maria João Brilhante

TRADUÇÃO · TRANSLATION
Mick Greer



Centro
de Estudos
de Teatro

2018



CRIAR E
PRODUZIR
CREATING &
PRODUCING



CRIAR E PRODUZIR · CREATING AND PRODUCING

Transcrição · Transcription
Levi Martins

Edição e revisão · Editing and proofreading
Levi Martins e Maria João Brilhante

Tradução do francês · Translation from the French
Alzira Chambel

Versão inglesa · English version
Mick Greer

Design
André Reis

Impressão · Printed by
Impressral Center Unipessoal, Lda.

Depósito legal N.º 449687/18

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 2018

ÍNDICE

<i>Criar e Produzir, Acções Inseparáveis?</i> Maria João Brilhante	5
<i>Paixão</i> Anne de Amézaga	9
<i>Contracena</i> Carla Ruiz	13
<i>Arte e Trabalho</i> Luis Miguel Cintra	15
<i>Uma Mudança de Paradigma</i> Debate que se seguiu às intervenções iniciais	25
<i>A Produção: uma Actividade Invisível?</i> Mesa-redonda com Álvaro Correia, Célia Caeiro, Isabel Craveiro, Miguel Abreu e Pedro Alves	33
<i>Sobrevivência</i> Levi Martins	67

CRIAR E PRODUZIR, ACÇÕES INSEPARÁVEIS

MARIA JOÃO BRILHANTE

Uma jornada para discutir

Nos anos que se seguiram à revolução de Abril de 1974, o apelo a fazer teatro era fortíssimo. Grupos de artistas constituíam-se, procuravam-se lugares disponíveis, muitas vezes nada convencionais, os públicos estavam disponíveis para seguir a oferta espalhada um pouco por todo o país. Era, pois, preciso reunir os meios financeiros, as condições de produção, sendo que mesmo numa criação colectiva, algumas pessoas, que poderiam ser actores, ficavam responsáveis por assegurar essas condições. Foi este o meu papel em algumas das criações de Osório Mateus com o grupo Tragédia Infantil – Produções Teatrais, a partir de 1979. Inventavam-se novas formas de produzir para novas formas de criar.

Não possuindo esses tais grupos casa própria, uma das tarefas da produção consistia em procurar um espaço para a apresentação do espectáculo que respondesse às necessidades da encenação. Da criação partiam bem cedo as exigências colocadas à produção em matéria de financiamento, porque era preciso pagar o trabalho de todos os participantes, o aluguer do espaço caso não fosse cedido gratuitamente, materializar ideias para o espaço cénico, figurinos, e assegurar as licenças e outros aspectos legais. Podia ser uma criação de uma enorme simplicidade mas exigia acções concretas e tempo, pois tudo tinha de ser feito de raiz, de novo para

MARIA JOÃO BRILHANTE

PROFESSORA DOUTORADA EM LITERATURA FRANCESA PELA FLUL ONDE LECCIONA, DESDE 1979, PRIMEIRO LITERATURA E CULTURA FRANCESA E, DESDE OS ANOS 90, HISTÓRIA DO TEATRO EM PORTUGAL E ICONOGRAFIA TEATRAL NA LICENCIATURA EM ARTES DO ESPECTÁCULO E NO MESTRADO E DOUTORAMENTO EM ESTUDOS DE TEATRO. É INVESTIGADORA DO CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO, QUE DIRIGIU EM 1996-2000, EM 2004-2008 E DE NOVO EM 2018. FOI RESPONSÁVEL POR PROJECTOS DE INVESTIGAÇÃO FINANCIADOS PELA FCT, TAIS COMO OPSIS: BASE DE DADOS ICONOGRÁFICA DE TEATRO EM PORTUGAL. CO-COORDENOU O PROJECTO TEXTO E IMAGEM: PERSPECTIVAS CRÍTICAS PARA INVESTIGAÇÃO EM ARTES CÉNICAS DESENVOLVIDO COM A UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO E A UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FOI PRESIDENTE DO CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO DO TNDM II ENTRE 2008 E 2011. É MEMBRO DO JÚRI DO PRIX EUROPE POUR LE THÉÂTRE. PUBLICOU ENSAIOS E ORGANIZOU LIVROS SOBRE LITERATURA, TRADUÇÃO DE TEATRO, ICONOGRAFIA DO TEATRO E HISTÓRIA DO TEATRO E DO ESPECTÁCULO. PERTENCE AO CONSELHO DE REDACÇÃO DA REVISTA *SINAIS DE CENA*. FAZ PARTE DA DIRECÇÃO DA CASA DA ACHADA-CENTRO MÁRIO DIONÍSIO.

cada caso: criar o espectáculo e fazer a sua produção iam a par. A produção tornou-se hoje tarefa mais exigente, mas o espírito com que é feita mantém estas características elementares.

O projecto de pôr a conversar os que produzem e os que criam espectáculos vinha de longe, das muitas ideias trocadas com Mónica Almeida durante e depois da aventura conjunta na Administração do Teatro Nacional D. Maria II. Mas foi com o Levi Martins e a Companhia Mascarenhas-Martins que começou a ganhar forma a realização de uma jornada a ter lugar no Dia Mundial do Teatro de 2017, na qual comesse a desbravar-se o tópico dos modos de ligação entre criar e produzir com a finalidade de fazer o reconhecimento da diversidade das práticas e das maneiras de entender em que consiste a produção, qual o seu lugar na actividade artística, quais os seus contornos no actual contexto do teatro em Portugal e não só.

A jornada de que aqui se dá conta, foi portanto uma primeira e bastante aberta oportunidade para reunir e ouvir pessoas que não trabalham juntas, que conhecem o trabalho dos outros em graus diferentes e que se sentiram suficientemente estimuladas para discutir em público este tema a partir de práticas e posições bem distintas como o leitor verá. O Levi Martins e eu própria procurámos constituir um grupo variado onde estão produtores com longa actividade em estruturas de cariz muito diverso (Anne de Amézaga na Compagnie Louis Brouillard em Paris, Carla Ruiz no Teatro Nacional D. Maria II, Célia Caeiro no Novo Grupo, Miguel Abreu na produtora Cassefaz), artistas-produtores que dirigem os seus grupos de teatro fora dos grandes centros (Isabel Craveiro no Teatrão de Coimbra e Pedro Alves no Teatromosca em Sintra) e artistas que não fazem produção, mas que se envolvem no processo que viabilizará os seus espectáculos (Luis Miguel Cintra e Álvaro Correia).

Pertencendo a gerações diferentes, representam e praticam ideias de teatro que decorrem das suas experiências, dos momentos históricos que viveram e até, no caso de Anne de Amézaga, de contexto cultural diferente. Ao desenvolverem as suas actividades no teatro em lugares, sob condições e com objectivos diferentes proporcionam-nos uma visão alargada e complexa da relação entre produzir e criar acções teatrais.

Neste primeiro encontro, conseguimos traçar os contornos do tema e perceber as tensões existentes entre ideias e modos de produção e de criação por um lado, e as actuais circunstâncias que os determinam. Trata-se, portanto, de um diagnóstico provisório mas esclarecedor.

Da invisibilidade da produção e do seu desejo de ser bem sucedida

Existem peças de teatro que fazem da produção e suas circunstâncias o seu tema. Pensemos na divertida comédia *Noises Off* de Michael Frayn (1982) que foi representada em Portugal no Teatro Villaret (1985) e até deu um filme com o actor Michael Caine no protagonista (1992). Nesse e noutros casos bem mais recuados no tempo (*Auto da Natural Invenção* de António Ribeiro Chiado, *El-Rei Seleuco* de Luís de Camões, *Auto dos Sátiros* de autor anónimo, todos do século XVI, mas também *Hamlet* de Shakespeare ou *A Ilusão Cómica* de Pierre Corneille) nos quais se mostra o teatro dentro do teatro, a questão é quase sempre revelar o que é invisível ao espectador: como se faz o espectáculo, quais são os elementos que o compõem, por que artes (mágicas) nasce o que vemos sobre o palco. Ou então acontece abordar-se o teatro de um ângulo paródico como o vem fazendo a chamada pós-modernidade, abrindo desse modo alas a uma desmistificação do teatro como ilusão, transcendência ou mundo paralelo.

Ao desvendar os bastidores e a produção de um espectáculo existiu sempre a intenção de colocar em evidência aspectos do trabalho. Não para apagar o talento ou génio do artista, mas para os ligar à profissão, coisa que dignificaria a arte teatral aos olhos de quem pouco valor lhe atribuía. *L'Illusion Comique* de Corneille é a esse título emblemática, quando Alcandre, o mágico, se refere à arte do teatro nestes termos, convencendo Pridamant do mérito da profissão de comediante do seu filho Clindor:

Deixai de vos queixardes. Presentemente o teatro
Está num lugar tão alto que todos o idolatram,
E o que no vosso tempo era visto com desprezo
É hoje amado por todos os bons espíritos,
O entretém de Paris, o desejo das províncias,
O divertimento mais doce dos nossos príncipes,
As delícias do povo, e o prazer dos grandes.¹

Discutir a produção, esse trabalho que só é bem sucedido se for invisível, não tem sido, todavia, frequente. Existem manuais para transmissão de um saber fazer técnico e alguma formação, as exigências das entidades oficiais que financiam o teatro levam as companhias a contratar quem faça a produção, mas como reconhecemos o discurso de quem faz acontecer o espectáculo? O cinema regista o *making of* do filme porque as produtoras o acrescentam como mais

valia ao objecto-filme que circulará no circuito comercial, ao contrário daquilo que sucede com o espectáculo, de existência breve. É, todavia, verdade que alguns artistas começam a registar e arquivar os processos de criação (caso de Romeo Castellucci e da Societàs Raffaello Sanzio²) e que as companhias e estruturas de produção guardam os registos da sua actividade: desde procurar parcerias para financiamento, para local de ensaio ou apresentação do espectáculo, até preparar digressões, contactar públicos, passando por contratar os membros da equipa, responder a exigências legais, produzir ou difundir materiais de divulgação.

A produção faz o que é preciso ser feito para cumprir o projecto criativo de um encenador ou de um colectivo, todavia – e eis o que lanço nestas primeiras páginas – pode antecipar possibilidades que servem bem a criação, ou seja, lidar criativamente com os constrangimentos e obstáculos. Também pode fazer o contrário e deixar a marca do seu erro no espaço mal escolhido, na gestão deficiente do tempo necessário à criação, no limitado entendimento do desenrolar do processo de criação. Mas onde encontramos a produção depois do espectáculo acabar? Obviamente morre com ele, prolongando-se ainda na pós-produção em certos aspectos de carácter mais administrativo (cuidar da desmontagem, fazer pagamentos, prestar contas etc.). Acreditamos que os modos de fazer produção persistem em algumas estruturas e que podem tornar-se responsáveis pelo clima criativo que nelas existe. Criação e produção são amigas inseparáveis e pareceu-nos que ouvir discorrer sobre elas, como se entendem e se desentendem, como se articulam para um propósito comum, poderia ser uma boa oportunidade de tornar visível o acto de produzir e ao mesmo tempo de perceber melhor certos escolhos com que a produção continua a deparar-se em Portugal.

1. *Théâtre de Corneille*, tomo 2, Paris, Le Livre de Poche, p. 375 (trad. Maria João Brilhante).

2. Vide <http://www.arch-srs.com/home>

PAIXÃO

ANNE DE AMÉZAGA

Para começar, gostaria de vos dizer que o teatro é uma vocação e não um trabalho. Dá muito trabalho mas é, acima de tudo, uma paixão. Se querem dedicar a vida ao teatro têm mesmo de reflectir porque, embora dê uma grande satisfação, requer muitos sacrifícios. É verdadeiramente necessário ter tenacidade, comprometimento e paixão.

Eu não venho de uma família ligada ao teatro. A minha avó nem sequer sabia ler. Mas hoje tenho a oportunidade de trabalhar com um dos mais conceituados autores e encenadores franceses. Comecei a trabalhar num teatro aos 18 anos, em Paris, o qual criei com os meus colegas da altura. O que vos vou dizer são coisas que provavelmente já todos ouviram mas, nesta idade a que cheguei, acho importante voltar a dizê-las. O teatro não é a obra de uma só pessoa. Surge da pulsão de um artista que está rodeado por um grupo. Não é uma profissão em que se esteja só: é um autor, um encenador, um iluminador, um mestre de guarda-roupa – e é claro que todas estas profissões podem ser desempenhadas por homens ou por mulheres. Uma companhia é a história de um grupo, é um compromisso para a vida, sem termo. Creio, aliás, que o sucesso de um grupo depende do tempo que se tem para fazer as coisas. Por isso, quando nos comprometemos, temos verdadeiramente de reflectir sobre a direcção artística desse colectivo.

Como disse há pouco, criei um teatro em Paris com uns amigos quando era jovem, no qual trabalhei durante 20 anos. Em seguida, e numa fase inicial ao mesmo tempo, criei outro em Avignon e acho

ANNE DE AMÉZAGA

PRODUTORA DE TEATRO QUE, DESDE 2000, TRABALHA COM JOËL POMMERAT E QUE SE TORNOU CO-DIRECTORA DA COMPAGNIE LOUIS BROUILLARD EM 2008. PARTICIPOU NA CRIAÇÃO DO DIX-HUIT-THÉÂTRE EM 1979, COM JÉRÔME FRANC E JEAN MACQUERON. MAIS TARDE, EM 1991, ASSOCIOU-SE A ALAIN LÉONARD E À ESTRUTURA AVIGNON PUBLIC OFF. EM 1994 PARTICIPOU NA FUNDAÇÃO DA ASSOCIAÇÃO TICKET THÉÂTRE(S) E ENTRE 1994 E 2003 COLABOROU COM O ESPAÇO COLIBRI, LIGADO AO FESTIVAL OFF D'AVIGNON, NO QUAL DESEMPENHOU TAREFAS DE PROGRAMAÇÃO, COMUNICAÇÃO E RELAÇÕES EXTERNAS. ENTRE 1999 E 2006 FOI RESPONSÁVEL PELAS ÁREAS DE RELAÇÕES PÚBLICAS, DIFUSÃO OU CONSULTORIA DE COORDENAÇÃO DE UM VASTO CONJUNTO DE ARTISTAS E ESTRUTURAS. FOI TAMBÉM CO-FUNDADORA, EM 2007, DO PROJECTO LÍNEA DIRECTA COM O OBJECTIVO DE CRIAR UM EIXO TRANSATLÂNTICO ENTRE O CIRCUITO DE TEATRO INDEPENDENTE DE BUENOS AIRES E AS REDES DE CIRCULAÇÃO EUROPEIAS. TRABALHOU AINDA COM O ENCENADOR DIDIER RUIZ NA COMPAGNIE DES HOMMES. EM 2014 RECEBEU O TÍTULO DE CHEVALIER DES ARTS ET DES LETTRES DO MINISTRO DA CULTURA AURÉLIE FILIPPETTI.

que foi aí que aprendi a minha profissão. Foi lá que pude verdadeiramente tomar consciência da imensidão do trabalho e, também, da possibilidade de criar uma rede. Durante cinco anos trabalhei em Paris e Avignon. A certa altura decidi deixar o teatro em Paris porque achei que já não estava no mesmo espírito que a equipa artística. O que eu queria era defender o teatro contemporâneo e os jovens artistas que se lançavam em novas aventuras. Foi por isso que fui para Avignon com um colega, para um teatro no qual fizemos uma programação em que acolhíamos gente jovem. Corri o mundo inteiro a assistir a espectáculos... Também é preciso ter saúde e estar sempre em forma, diga-se de passagem, porque não há horas fixas. Não há as 35 horas por semana... estamos sempre a trabalhar. Por isso é preciso amar este trabalho.

Na companhia do Joël Pommerat não sou a colaboradora mais antiga. Trabalho com ele há 17 anos. Há pessoas que trabalham desde o início e a maioria trabalha com ele há 10 ou 15 anos. Acredito que a noção de tempo é aquilo que nos guia. Não podemos ser como uma borboleta a voar de um projecto para outro. É por isso que quando nos comprometemos temos de saber porque é que o estamos a fazer. Podemos fazê-lo por diversas razões. Em todo o caso, devemos ter consciência de que vamos fazer parte de um grupo que está junto por um determinado motivo, quer seja para gerir um teatro, criar uma companhia ou um espectáculo. Os iluminadores do Joël Pommerat, os figurinistas, os assistentes, são pessoas que trabalham com ele há muito tempo. Com os actores passa-se o mesmo. No início da minha colaboração com o Joël eu não fazia aquilo que faço hoje, como é evidente. Ele chamou-me porque sabia que a minha paixão era conseguir atrair público para ver espectáculos de que eu gostava. O que transcendia, aliás, o meu trabalho concreto. O Joël sabia que eu tinha uma paixão por mobilizar público e, na altura, costumava ter poucas pessoas a assistir aos seus espectáculos. Em seguida, perguntou-me se gostaria de fazer parte de uma missão de desenvolvimento da companhia. Eu disse que sim. Depois convidou-me para ser sua agente e representá-lo nos seus direitos de autor. Expliquei-lhe que nunca tinha feito nada do género e ele respondeu que não tinha importância. Mais tarde, pediu-me para fazer comunicação, o que também aceitei fazer. Tudo isto para vos dizer que neste trabalho não se pode fazer recrutamento a partir do CV. Recrutamos pessoas, temperamentos, pessoas que tenham fibra, que tenham qualquer coisa – e isso vê-se no olhar, no comportamento, não através do percurso anterior. A minha experiência não vale senão para mim. O Peter Brook costuma

dizer que quando um actor deixa a sua companhia é como se uma biblioteca tivesse ardido, porque tudo o que se aprendeu com este actor, toda a gramática, toda a escrita, tudo o que se construiu em comum, está perdido e é preciso recomeçar com outra pessoa. Isto também tem que ver com a noção de tempo. Não devemos ser apressados.

Trabalhei também imenso em dança contemporânea, no meu antigo teatro, e vi muitos coreógrafos emergir nos anos 80. Ao segundo espectáculo eram já muito conhecidos – ficavam estarecidos, achavam que iam ser as novas Pina Bausch, os novos não-sei-quê... Ao terceiro espectáculo estavam de tal modo sob pressão, obrigados a ter sucesso, que não aguentavam. É importante pensar o percurso do artista ou da companhia. A companhia do Joël Pommerat, por exemplo, já fez mais de 25 espectáculos, forçosamente uns melhores do que outros. Também é preciso saber aceitar isso – o fracasso, ou o sucesso relativo, são igualmente importantes. Não se pode estar sempre no topo. É preciso ser-se exigente consigo próprio e com as equipas, quer no lado artístico, quer no que se refere à procura de financiamento. Mas a chave, se há alguma coisa de que tenha a certeza, é que é preciso saber bem o que é o projecto. É preciso saber o que se quer fazer. Mesmo que se vá alterando, mesmo se o colocarmos depois em causa... Isso também faz parte daquilo que é o teatro. À partida o artista tem de ter uma determinada visão do que quer fazer, do que quer mostrar. É preciso estar animado por uma necessidade. O teatro deve ser uma necessidade e não um produto que se vende como os outros. É uma necessidade. São palavras, uma mensagem, um estado que se partilha com os espectadores.

Também é muito importante conhecer as redes de teatros e de festivais, não só nos próprios países mas também na Europa. Quando decidimos exportar os nossos espectáculos, quer seja no território francês ou fora dele, temos de dar atenção a com quem vamos estabelecer contacto. Não vale a pena perder tempo a enviar ficheiros, dossiers ou e-mails que jamais vão ser lidos. O que é preciso é estabelecer, pouco a pouco, uma rede de relações verdadeiras. Nós viemos a Portugal porque tive a sorte de conhecer o Joaquim Benite no Théâtre des Bouffes du Nord, onde ele viu o espectáculo *Círculos/Ficções* do Joël Pommerat e nos convidou a apresentá-lo no Teatro Nacional¹.

O encontro com este homem foi determinante. Eu que conhecia muito mal Portugal, desde então já vim cá sete ou oito vezes. Adoro este país e gostava de fazer ainda mais coisas aqui. Se não tivesse encontrado o Joaquim e o Rodrigo Francisco no Bouffes du

Nord, nunca cá teria vindo. Eu não sou uma vendedora de espectáculos. Sou alguém que construiu pacientemente uma rede de relações, tanto em França como no estrangeiro. Porque é isso que é interessante: a nossa profissão permitir-nos encontrar pessoas. Dar alguma coisa e receber alguma coisa. Levamos um espectáculo e dão-nos a possibilidade de o mostrar a um público. É uma troca, um encontro. Quanto ao Joël Pommerat, ele é autor e encenador. Escreve e encena ao mesmo tempo. De manhã escreve e da parte da tarde trabalha com os actores, os figurinistas, os iluminadores, os técnicos de som... O último espectáculo que criou foi preparado durante oito meses. Primeiro fizeram-se ateliers, workshops e masterclasses com os actores que não eram da companhia. Fez experiências e, ao mesmo tempo, deu formação a estes jovens actores. Depois trabalhou seis meses com as pessoas da companhia em quatro teatros diferentes. Cada vez que nos deslocamos é como o circo: levamos o material connosco. Ele decidiu não dirigir um teatro. Já o convidaram várias vezes para o fazer, mas prefere fazer criação e circular.

A produção de cada espectáculo é pensada por mim, por ele, e pelo administrador, com uma outra jovem que trabalha connosco. Começamos por fazer o cálculo de quanto é que vai custar e chegamos ao valor de 100.000 euros, por exemplo. Como é que eu vou arranjar esses 100.000 euros? Usa-se com frequência a palavra produção e ela convoca a imagem do produtor de cinema, com o charuto na boca, que tem muito dinheiro. Eu não tenho nenhuma fortuna, tenho uma vida normal, mas sei o que preciso para obter financiamento. Vou então falar com os teatros. Para que eu fale com os teatros é preciso que eu esteja motivada relativamente ao projecto. O Joël tem de motivar-me a mim e eu tenho de motivar os nossos parceiros. Conseguimos criar uma grande rede de apoio, na qual se incluem directores de teatros e de festivais que gostam dos nossos espectáculos e que estão dispostos a comprometer-se. É este o segredo. Porque uma rede de teatro é constituída por pessoas, não por paredes – é evidente que estas pessoas têm teatros, mas um dia que deixem determinado teatro e vão para outro, é com essa pessoa que vamos continuar a falar. O que é importante é partilhar experiências. Quantas vezes, no fim de um espectáculo, acontece o director de um teatro aproximar-se e dizer, «quando fizerem o próximo espectáculo avisa-me, que eu quero participar». Nessa noite já fiz metade do meu trabalho. Mais do que escrever e-mails ou enviar dossiers, é preferível discutir as coisas directamente com as pessoas.

CONTRACENA

CARLA RUIZ

A minha experiência surge com o momento de querer ir para o teatro para ser actriz. Acabei por descobrir uma outra vertente que me encantou: abraçar e ajudar estes seres que, de uma forma muito generosa, dedicada e empenhada querem levar ao público, aos seus e à comunidade, ideias e pensamentos. Enveredei então pela área da produção.

A experiência que tive, toda ela empírica, aconteceu através de festivais em que essencialmente eram feitos acolhimentos de espectáculos internacionais e também alguns nacionais. Ao contrário do trabalho que a Anne hoje faz, que é estabelecer os tais *links*, as tais conexões, nestes festivais existia um programador que estabelecia estas relações para poder fazer a sua programação, o seu projecto, e poder partilhá-lo também com patrocinadores. É neste caminho que acabo por ser encontrada, e que vou encontrando pessoas que me levam para um conjunto de organizações povoadas por outras pessoas ainda, com várias ideias de diferentes géneros. Vou então parar ao Centro Cultural de Belém, no qual existia uma equipa de programadores da área do teatro, de música – dentro da música, vários géneros, música erudita, jazz... – da dança e também do circo. Isto em termos de produção representou o começar de uma casa que precisava de ter um caminho. Os próprios programadores da altura perguntavam-se como fazer esse trabalho, como conseguir cativar público.

No final dos anos '90 e início dos '00, o CCB não era aquilo que hoje conhecemos. Havia público muito adverso à ideia. A men-

CARLA RUIZ

FORMOU-SE NO IFICT E INTEGROU, EM SEGUIDA, A EQUIPA DOS FESTIVAIS DE OUTONO DE LISBOA, COM DIRECÇÃO ARTÍSTICA DE ADOLFO GUTKIN, NA QUAL ASSUMIU DIVERSAS FUNÇÕES ATÉ 1993. FEZ PARTE DA EQUIPA DE PRODUÇÃO DO PRIMEIRO FESTIVAL DE HUMOR NO ESTÁDIO 1.º DE MAIO. NESTES FESTIVAIS TRABALHOU COM UM CONJUNTO DIVERSIFICADO DE COMPANHIAS E ARTISTAS DE TEATRO, CIRCO, DANÇA E MÚSICA, ENTRE OS QUAIS ELS COMEDIANTS, LA FURA DELS BAUS, LA CUADRA DE SEVILLA, SEMOLA TEATRE, MUMMENSCHANZ, JÉRÔME DESCHAMPS, MACHA MAKEÏEFF, TA FANTASTIKA & THE PANOPTIKUM, PAVEL MAREK, EL TRICICLE, MARCEL MARCEAU, OU ELS PLASTICIENS VOLANTS. EM 1993 INTEGROU A EQUIPA DO CENTRO CULTURAL DE BELÉM, TENDO SIDO DIRECTORA DE PRODUÇÃO ENTRE 2002 E 2010. EM 2011 INTEGRA A EQUIPA DE PRODUÇÃO DO TEATRO NACIONAL D. MARIA II, NO QUAL DESEMPENHA ACTUALMENTE AS FUNÇÕES DE DIRECTORA DE PRODUÇÃO. FREQUENTOU OS CURSOS DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS, NA LUSÍADA, E DE GESTÃO E EMPREENDEDORISMO CULTURAL E CRIATIVO, NO ISCTE.

sagem que nos era transmitida tinha a ver com a missão que aquela casa tinha para cumprir. A nossa dedicação e o facto de fazermos parte de uma casa que estava a crescer tornavam aquele trabalho apaixonante e vinculativo. Acabou por entrar-nos no sangue. De tal forma que acabámos por respirar todas as ideias e tínhamos a vontade de contribuir para que aquele projecto fosse maior do que já era. O CCB era, à época, um equipamento arrojado, capacitado para poder acolher determinados artistas e criadores que, até àquele momento, não tinham tido oportunidade de ter um espaço onde pudessem ser mostrados a uma escala nacional.

Foi um imenso desafio trabalhar com tão diversos géneros de pessoas da área do teatro, da música, do circo... E isso trouxe para a produção formas diferentes de pensar inclusivamente o que ela é. O que é produção no exterior? O que é produção em sala? E, também, o que é o trabalho de um criador de teatro que vem de uma companhia mais pequena, específica e com história, que vem pela primeira vez a esta casa e que ainda não tem as ideias completamente fechadas? Temos de nos disponibilizar para tentar encontrar, ou ajudá-lo a encontrar, um caminho para aquilo que procura mostrar.

A minha experiência no CCB foi muito vasta, passou por várias disciplinas e vários artistas, e apaixonou-me. Quando saí e fui para o Teatro Nacional D. Maria II, transitei para algo muito mais específico. Voltei para o que era a minha origem: o teatro. O trabalho com um encenador, com um director artístico, numa casa toda ela vocacionada para uma única disciplina; uma super-estrutura de criação, dotada de múltiplas áreas: da oficina, onde se faz a construção de cenografia, ao atelier de costura... A existência de todas essas componentes lembra-me como é absolutamente necessário conhecermos o trabalho de criação. Como é o processo, do que é que ele necessita, quais são as etapas, por onde se começa? É preciso um diálogo profundo com o encenador, com as suas ideias e, a partir daí, começar a fazer a composição. De que é que vai necessitar? Questões de espaço, texto, obtenção ou não de direitos... no fundo, é preciso convocar todas as necessidades a partir do que um director artístico ou um encenador pensam. Há uma contracena entre o encenador, o director artístico, o director de produção e, naturalmente, os outros sectores. Trata-se de diálogo que não tem horas. É um tempo dedicado à conversa, ao acompanhamento de ideias, de partilha, de sair e tomar um café, lanchar e voltar à mesa para conversar e trabalhar... E às vezes é à noite, no momento em que estamos sozinhos, que começamos a perceber como podemos corresponder às ideias de um criador.

ARTE E TRABALHO

LUIS MIGUEL CINTRA

São tantas as coisas que poderia dizer sobre este assunto que nem sei por onde hei-de começar... Há um sindicato dos trabalhadores do espectáculo? [silêncio] Há, ou não há?

Maria João Brilhante: Há.

Luis Miguel Cintra: Eu deixei de ser sócio logo ao princípio porque como estava na posição de director de uma companhia e, portanto, era empregador, o sindicato não podia estar ao mesmo tempo a defender-me enquanto trabalhador.

Isto era mentira. Eu devia ter estado no sindicato porque era sobretudo trabalhador, embora legalmente fosse empregador de outras pessoas. Mas pôs-se-me logo a questão muito claramente: nós pensamos no teatro como uma arte ou como um trabalho? Pensamos como as duas coisas... Trabalhamos como os outros trabalhadores e trabalhamos artisticamente. Existem, no entanto, diferenças entre os grupos que são necessários para se fazer um espectáculo. Há diferenças entre as pessoas? Sim. Há os que são só trabalhadores, há os que são trabalhadores-artistas e há os que são só artistas. Isto torna a realidade muito

complexa. No meu caso, ser trabalhador de teatro não me interessa absolutamente nada. Só me interessa ser artista. Por isso comecei a minha vida numa solidão e regresso a outra solidão. Toda a minha vida o que fiz foi procurar outras pessoas que fossem minhas companheiras. Mas procurar pessoas que fossem minhas companheiras em quem? Encontrando outros colegas de trabalho para serem artistas e trabalharem comigo? Encontrando pessoas no público que pudessem

LUIS MIGUEL CINTRA

CURSO DE FILOLOGIA ROMÂNICA DA FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA. ACTING/TECHNICAL COURSE DA BRISTOL OLD VIC THEATRE SCHOOL. ACTOR E ENCENADOR DESDE O GRUPO DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS EM 1969. FUNDADOR E DIRECTOR DO TEATRO DA CORNUCÓPIA DE 1973 A 2016, COMPANHIA QUE CO-DIRIGIU COM JORGE SILVA MELO NUMA PRIMEIRA FASE E, A PARTIR DE 1980, COM CRISTINA REIS. COMO ACTOR DE CINEMA PARTICIPOU EM DEZENAS DE FILMES DE REALIZADORES COMO MANOEL DE OLIVEIRA, JOÃO CÉSAR MONTEIRO, JOAQUIM PINTO, PAULO ROCHA, SOLVEIG NORDLUND, JOÃO BOTELHO, JOSÉ ÁLVARO MORAIS, CHRISTINE LAURENT, PEDRO COSTA, PABLO LLORCA OU JOHN MALKOVICH ENTRE OUTROS. NA ÓPERA ENCENOU OBRAS DE PURCELL, MOZART, HAYDN OU BRITTEN, ENTRE OUTROS, EM FREQUENTES COLABORAÇÕES COM O MAESTRO JOÃO PAULO SANTOS.

ser meus cúmplices naquilo que eu queria fazer? Isto também me levanta outras questões: uma companhia é um projecto artístico de uma pessoa, é um conjunto de pessoas, ou é um local de trabalho onde se podem inserir diferentes projectos artísticos? É que são coisas completamente diferentes... Por exemplo, os teatros nacionais não têm um projecto artístico próprio. Têm um projecto de empresa, ou de produção, mas não um projecto artístico. Têm a inclusão de fragmentos de projectos artísticos dentro de um projecto de produção. A questão é sempre muito confusa.

Para as pessoas da minha geração, foi muito mais fácil encontrar no público companheiros, porque começámos numa situação de resistência cultural. Pelo facto de se estar a fazer teatro contra a situação política, a sonhar com uma situação diferente – e no público as pessoas estarem na mesma situação – criava-se logo uma solidariedade à margem das regras de empregador e empregado e das regras de um trabalho pura e simplesmente remunerado. As companhias que começaram a surgir tinham como objectivo não ter patrão. Uma das motivações principais para essa opção era a seguinte: «nós somos artistas, queremos fazer o teatro de que gostamos; temos de ter a liberdade de escolher as peças que queremos e a liberdade de as produzirmos como quisermos, com as horas de ensaios que precisarmos de ter, com ou sem cenário». Tudo depende dos constituintes de cada grupo. As companhias do teatro independente foram praticamente todas cooperativas, contra a ideia de um teatro por conta de outrem em que alguns estavam já inseridos. Havia sempre um empresário que lhes pagava e os obrigava a fazer peças de que não gostavam. Foi neste período que arranjei muitos cúmplices: tanto nas pessoas que fui conhecendo do público, como nas pessoas que faziam teatro. Entre elas as diferenças eram por vezes gigantescas. Não havia unidade de idade, nem de formação cultural, nem de gosto, nada. Basta pensar que no primeiro grupo da Cornucópia estavam: o Jorge Silva Melo, que, esse sim, praticamente pensava a mesma coisa do que eu – tinha sido meu colega no liceu e na faculdade e éramos os dois directores da companhia; a Glicínia Quartin, considerada uma das primeiras actrizes do teatro português; uma senhora que as pessoas conheceram menos, a Dalila Rocha, que tinha sido vedeta de um núcleo artístico muito importante, o Teatro Experimental do Porto, do António Pedro; o Carlos Fernando, que as pessoas actualmente já não conhecem mas que depois veio a ser encenador; o Filipe La Féria, que conhecia como ninguém os meandros do teatro profissional e resolveu apostar no projecto de umas

peças novas de quem se tornou amigo; o Luís Lima Barreto, que vinha do teatro universitário; a Raquel Maria, que era uma atriz com muito talento de uma companhia amadora do Barreiro e que a gente tinha visto representar.

Sentimos sempre o problema da diferença entre a produção e a maneira como as pessoas encaravam o trabalho. Não queríamos fazer uma cooperativa porque isso levaria necessariamente a que todas as pessoas tivessem igualdade de voto, o que faria com que o sistema de organização da companhia não correspondesse à realidade das relações humanas existentes. No fundo, houve uma adesão a um projecto artístico de duas pessoas (que, por sinal, eram os mais novos da companhia e não tinham experiência profissional). Houve uma aposta generosa das outras pessoas. Criou-se um local de afectividade extrema, nesses primeiros anos. Criou-se uma solidariedade entre as pessoas muito grande. Foi engraçado porque isto levou também, a seguir ao 25 de Abril, a uma separação. A Dalila Rocha disse: «vocês vão fazer coisas ligadas ao teatro de extrema esquerda; eu sou do Partido Comunista, portanto não devo continuar na companhia». O Filipe La Féria disse: «vocês vão fazer teatro político, não é isso que me interessa, gosto mais do teatro-espectáculo, festa, portanto ficamos amigos, mas vou fazer o meu próprio trabalho». O grupo ficou mais pequeno, mas depois juntou outras pessoas, que por razões políticas, mas de carga diferente, quiseram aderir ao nosso projecto. Foi o caso por exemplo da Gina Santos, que tinha sido primeira figura do Teatro Nacional e da companhia do Ribeirinho [Teatro Nacional Popular], que era uma companhia de direita, e veio trabalhar connosco. Ou da Lia Gama, que estava muito metida no teatro comercial mas escolheu fazer teatro de um tipo diferente. Passámos por um período, que para nós foi fundamental, em que pudemos corresponder, com toda a liberdade, à própria natureza da companhia. Juntámos um público espantoso que ia ao teatro por companheirismo para com os actores. Fazíamos disto bandeira: nós somos trabalhadores como vocês que estão sentados na plateia. Vocês estão a trabalhar noutras áreas, remodelando os vossos comités de trabalho, procurando reformas para o ensino, tentando fazer um cinema diferente, nós fazemos teatro, portanto somos todos camaradas e vocês vêm ver o nosso trabalho e discuti-lo. E conseguíamos todas as noites fazer uma discussão a seguir ao espectáculo para as pessoas dizerem o que pensavam. Isto criou um período mítico nas nossas cabeças, um período de felicidade, em que, de facto, houve exemplos extraordinários de comunicação num ambiente especial

entre as pessoas. Criou-se uma bitola bastante alta no que significava trabalhar como artista. A ideia de trabalhar como se de um emprego se tratasse ainda não tinha surgido no teatro independente.

Porém, quando ainda era o MFA que estava no poder, tentou estruturar-se a actividade teatral. As pessoas foram convidadas a dar a sua opinião em relação ao que se passava e começou aí uma grande discussão, quando através sobretudo da hipótese lançada pelo Partido Comunista, quiseram que houvesse estruturas de Estado para o teatro, não reconhecendo ao teatro independente a importância que tinha. Os que nós propúnhamos era que se nacionalizasse o teatro independente e que não existisse nenhum teatro de Estado¹. A opção que contestávamos colocaria, no nosso entender, um modelo de comportamento e de relação entre as pessoas à frente das necessidades criativas. E um repertório. Porque era a ideia de um teatro feito à semelhança dos teatros nacionais dos países socialistas, nos quais havia um repertório de Estado que correspondia à ideologia do Governo e que estava organizado com uma estrutura hierarquizada que não era comandada pela criação. A nossa proposta não ganhou. E quando se refundou o Teatro Nacional começou exactamente a haver essa diferença de uma forma muito violenta. É curioso que quem se foi chamar para dirigir o novo Teatro Nacional foi o Ribei-rinho, que era um óptimo encenador e um óptimo actor, um técnico de teatro maravilhoso, mas que tinha estado ao serviço de uma ideologia de direita antes do 25 de Abril. E o Costa Ferreira, que, pelo contrário, era um autor de esquerda não militante mas ligado ao Partido Comunista. Assim se fez uma estranha união entre a direita e o PCP, na tentativa de criar uma casa empregadora que mandasse na actividade artística teatral. Foi nessa altura que muitas pessoas se zangaram, porque isto depois teve reflexos entre os próprios grupos independentes que começaram a trabalhar. Ainda vem dessa época o medo de se fazer, por exemplo, uma associação de encenadores. Eu ainda tenho medo de discutir esses assuntos com o João Mota, o João Lourenço ou o João Brites. Apesar de, no fundo, nos considerarmos muito amigos e haver entre nós, em nome desse passado, uma grande solidariedade. É como se fôssemos irmãos, de certa maneira. Mas temos medo de tocar no ponto quente que é exactamente a questão do dinheiro e de empregar as pessoas.

No meu caso, eu sempre segui a tentativa inversa, tanto por natureza pessoal, como também porque tive a liberdade de ser artista no meio desta conjuntura. Eu tive toda a liberdade de fazer as peças que queria, discutindo muito com o Jorge; no fundo, é como se

fôssemos os mestres de um grupo de ajudantes e de colaboradores, mais parecido com o que teria acontecido com os *métiers* antigos das sociedades medievais, sobretudo antes da divisão da industrialização entre os operários e a empresa. Fui sempre muito privilegiado nesse aspecto, sempre acompanhado provavelmente porque as pessoas confiavam no projecto artístico. Como atitude havia, não por esforço, mas por natureza (minha e do Jorge), uma relação fraterna e até agradecida às pessoas que tinham currículos anteriores. Fizemos o que nos apeteceu e eu continuei toda a vida a nunca me importar com dinheiro e a preferir a felicidade de me encontrar com outras pessoas. Tive a sorte – e agora já sei que não é tão sorte como isso – de não constituir família, não ter filhos, não ter despesas pessoais praticamente nenhuma e de ter uma herança de família. Estava, portanto, numa situação completamente diferente da dos outros. Comecei a ser sensível, à medida que a reestruturação da sociedade portuguesa se fez, às dificuldades de alguns dos que até então eu tinha considerado artistas (e que eram) mas que começaram a dizer: «eu tenho de comer». E aí pôs-se o problema: o inimigo passou a estar nas pessoas que nos obrigam – as estruturas, ou a sociedade – a tornar-nos patrões daquelas pessoas que mais amamos e de quem queríamos ser companheiros. Isto foi fatal para a companhia, mas mesmo assim a gente aguentou-se porque já havia muita tradição, muito historial de pessoas que trabalharam em conjunto e uma grande confiança naquilo que fazíamos. A companhia conseguiu aguentar um grau de coerência artística que a defendeu através da reputação, da estima do público e do prestígio que teve. Esta dicotomia foi crescendo cada vez mais ao longo dos anos e, a partir de uma certa altura, a gente começou a fazer teatro para os subsídios. Isto foi uma coisa absolutamente fatal. Quero dizer, antes de fazermos a programação, víamos que dinheiro é que era possível termos a ter. Com este dinheiro, o que é que se faria? E eu aí portei-me muito mal, confesso, porque fazia as reuniões falsas. Fingia que me deixaria guiar por essas contas que eram feitas a partir da estimativa do que poderia ser o subsídio. Mas, em última análise, acabava sempre por fazer o que se tinha desejado, mesmo que se tivesse de ganhar menos. Subvertia sempre a negociação salarial. Assim do género:

- Quantos actores são precisos para fazer a peça?
- São precisos dez.
- Então quem são? Já falaste com as pessoas?

- Afinal não são dez, são doze. Mas ainda me falta mais um... São treze.

Acabava por ser assim e depois já ninguém tinha coragem de estar a voltar para trás. Acabavam por ficar os treze, mesmo que ganhassem um bocadinho menos. Os mais antigos, que tinham direito a ganhar mais de acordo com um sistema normal, foram os que cederam sempre. Eu, por exemplo, só quando fazia co-produções é que tinha um ordenado de encenador e outro de actor. Multiplicámos as tarefas de cada pessoa e criaram-se umas regras internas, difíceis de seguir, mas que criavam solidariedade entre todos. Para abreviar, que isto foi tendo fases (e o público também se foi modificando muito), chegou-se a uma altura em que a discrepância entre o funcionamento da companhia e o apoio do Estado se tornou enorme. E também chegámos à conclusão de que o Estado não parecia estar disposto a financiar um trabalho artístico. O Estado só estaria disposto a pagar por outras razões – por criar-se uma actividade cultural, por exemplo, que é uma coisa completamente diferente. O mercado é praticamente inexistente; as receitas de bilheteira não rendem quase nada; os hipotéticos *sponsors* que nos atiravam para a frente como forma de termos mais dinheiro não existiam, porque não reconheciam no que fazíamos aquilo que daria uma aparência de vida cultural à cidade, portanto tornou-se clara esta dicotomia e esta separação.

Ficámos fiéis a uma actividade com critérios artísticos, mesmo que não nos dessem tanto dinheiro. O que é que fizemos? Com a nossa imaginação, poupávamos para aquilo que necessitaria de dinheiro noutras situações. Por exemplo, uma co-produção que propuséssemos a um teatro de Estado, ou que nos fosse proposta: aceitávamos, sabendo que daquele dinheiro iríamos guardar uma parte para fazer cenários ou para outras coisas, sacrificando os ordenados e o bem-estar das pessoas. Nunca fiz a mim próprio a pergunta: «quanto é que tu precisas para fazer este espectáculo?». «Este espectáculo tem de se fazer, portanto se não se puder fazer com ouro, faz-se com plástico». E assim fomos existindo, adaptando o estilo das cenografias, dos guarda-roupas, dos tempos de ensaio, a uma nova realidade que era diferente. De há quatro anos para cá, a ideia do Estado impor uma filosofia de mercado nas atribuições de subsídios tornou-se tão evidente e tão clara, que os subsídios ao Teatro da Cornucópia foram cortados quase para metade do que tinha sido atribuído no ciclo anterior. No nosso caso, que não tínhamos abdicado de fazer um teatro que, na sua expressão pública, entra em competição com os teatros nacionais, o que é que aconteceu?

Aconteceu que nos vimos com um grupo de funcionários, que não eram realmente participantes no projecto artístico, mas que são necessários numa sala de espectáculos (como por exemplo as pessoas que abrem a porta, que trabalham na secretaria, que fazem a limpeza, a conservação do guarda-roupa) e que continuaram sempre a ter asseguradas as suas funções permanentes e os seus ordenados. Deixou foi de haver dinheiro para arriscar na construção de espectáculos. A companhia acabou nessa situação. «Mas acabou só nessa situação?», podem perguntar. Não. A companhia continuou com um ideal de trabalho e de vida semelhante ao anterior, no qual não foi acompanhada nem pelos actores, nem pelos trabalhadores – porque as pessoas habituaram-se a ter algum salário –, nem em relação ao público, que passou a instalar-se numa lógica de mercado. O público prefere, por exemplo, ter uma sala confortável, com cadeiras como deve ser, uma programação anunciada a tempo e horas, etc., coisas que lhe foram sendo dadas por salas, essas sim, completamente integradas na lógica do mercado, como o CCB, a Culturgest, os Nacionais, etc.

A companhia deixou de existir e eu não me consolo muito com isso. Passei um mau bocado e ainda continuo a passar. E volto à solidão inicial. E o que é que me acontece neste momento? Desculpem estar a falar de mim, mas acho que é um caso relativamente exemplar. Ao mesmo tempo que no São Luiz decidem dar à sala principal o nome da minha pessoa, o mesmo teatro não encontra meios para financiar um espectáculo que eu quero fazer. É a contradição total. Perante isto, um estudante um dia foi fazer-me uma entrevista para fazer um trabalho e acabou por ficar duas horas a conversar comigo. Ficou tão encantado com as coisas que eu ia dizendo, que combinámos que depois havíamos de nos encontrar. Passaram uns anos e aparece-me o Levi [Martins], que era esse estudante, e me conta que decidiu fundar um grupo no Montijo.

- No Montijo? Que público é que vais ter no Montijo?

- Não me interessa, no Montijo tenho possibilidade de fazer...

- Com quem?

- Com a minha mulher e uns amigos.

E eu achei que aquilo me soava a conhecido. Achei que era uma ótima pessoa para servir de parceiro numa nova aventura. Como a cenografia é agora completamente impossível e não pude conservar a sala do Teatro do Bairro Alto, tal como no princípio da história da

companhia não temos cenógrafa. Seria muito difícil à Cristina abdicar de tudo o que esteve a fazer para ir agora reduzir-se ao caminho estreito que lhe é proposto para trabalhar. Vou fazer sem cenógrafo, fiel ao meu próprio coração e com quem quiser, aconteça o que acontecer. Mas há dinheiro. Há muito dinheiro fora de Lisboa e do Porto. Existem centros culturais, teatros, alguns sítios habituados a receber espectáculos. Foi sempre muito difícil a Cornucópia circular porque o modelo está, como em tudo, previsto: muito pouco tempo de montagem, praticamente nenhuns ensaios na sala, cenografias muito transportáveis, poucos técnicos, por aí adiante. Há dinheiro para esse modelo que está previsto. É tudo decidido em abstracto, sem se dar atenção àquilo que de facto se está a fazer. Como tenho reputação de nunca ter ido com a Cornucópia a nenhum sítio fora de Lisboa, porque nunca se adaptavam os espectáculos da companhia às condições de produção, nunca se adaptavam ao modelo e à dimensão prevista, houve pessoas que começaram a responder: «mas agora eu posso dizer que não, se nunca trouxemos a Cornucópia cá?».

Tem-se verificado que pessoas que estão no lugar de programadores estão numa contradição que elas próprias tentam solucionar, ou que não sabem que existe. Gostam dos nossos espectáculos – ou dos meus espectáculos, uma vez que já não é Cornucópia – mas não tinham noção do que é que eles implicavam. Neste caso, não vai implicar quase nada. As pessoas que embarcaram no projecto foi com este compromisso que eu também acho engraçado vocês sabem: «desde que não tenhamos de pagar para representar, a gente arrisca». Só pedem, como garantia, que se pague os transportes, o alojamento e as refeições. O que conseguirmos a mais, tanto melhor, divide-se por todos. Mas isto é muito mau. Só faço uma vez. Se passar a ser sistema, passam as pessoas a ser exploradas e acho que não há razão nenhuma para isso. As pessoas fazem das tripas coração para fazer isto – uns mais do que outros, porque também não foi impedido a ninguém que aceitasse outros trabalhos em que são mais funcionários. Continuam a trabalhar e, nos intervalos entre duas peças, como são contratados à tarefa, se houver habilidade na construção do projecto, tenho impressão de que se consegue fazer com a colaboração de entidades que têm dinheiro pelo menos para receber as pessoas e dar condições mínimas de trabalho².

Acho que a luta neste momento deveria ser de solidariedade para com o público, que compreende aquilo que está em jogo: expor as condições de produção ao próprio público, as dificuldades, de maneira a torná-lo cúmplice também de uma alternativa ao que está previsto. Tenho ali o Levi que me ajuda e com

quem o ponto de contacto não é sequer necessariamente um ponto de gosto artístico, mas sim uma questão de atitude perante o próprio trabalho. E acho que é por aí que se chega lá. Não tenho qualquer espécie de vontade de que se possa dizer: «o Luis Miguel Cintra faz espectáculos assim». «Tem uma marca, uma imagem de marca». Não quis nunca ter uma imagem de marca, a não ser numa atitude que tento conservar fielmente desde o princípio e que me conduz a uma grande solidão. O que prova com certeza que há qualquer coisa na evolução do mundo que me é muito alheia.

No início se calhar não fui claro. A minha zanga com o sindicato consiste no seguinte: se há um sindicato dos trabalhadores do espectáculo, trata-se, portanto, de um sindicato de trabalhadores artísticos. E, no entanto, no contrato colectivo de trabalho e no estabelecimento das diferentes profissões, existiam umas cláusulas que eram contrárias à existência de companhias com determinadas necessidades artísticas difíceis de implantar no mercado. Se se fosse a seguir o contrato colectivo de trabalho, tinha de haver um ponto em todas as companhias, um contra-regra, um director de cena... Se as companhias tivessem tido essas funções todas, teriam deixado de existir. O contrato colectivo de trabalho só servia para a televisão e para o Teatro Nacional. Eram os dois únicos sítios para que servia. E o sindicato achava que não devia discutir esse assunto, que isso estava para lá das suas atribuições. Mas não devia discutir porquê? Devia ter logo tomado uma atitude por exemplo em relação à intervenção do Estado. A minha zanga foi por causa destas questões.

1. Num documento de 26 de Maio de 1975, um conjunto muito significativo de personalidades e companhias defendia, em contraponto a um projecto de Lei do Teatro que estava a ser discutido, «[que] a actividade teatral profissional pass[asse] a existir como serviço público; e integrada no sector público; Que, para tanto, [fossem] nacionalizados todos os espaços teatrais e todos os instrumentos de trabalho existentes nesses espaços».

(Documento disponível em anexo na dissertação *Estética e Ideologia no Teatro Português*, de Levi Martins: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/18340/1/ulfl175314_tm.pdf)

2. *Um D. João Português* foi construído ao longo de cerca de um ano em quatro cidades: Montijo, Setúbal, Viseu e Guimarães, numa co-produção entre a Companhia Mascarenhas-Martins, o Teatro Viriato e o Centro Cultural Vila Flor. Em cada local foi realizada uma residência artística de duas semanas com ensaios abertos ao público e apresentações dos actos aí preparados. O espectáculo na sua versão integral regressou a cada uma das cidades, por ordem inversa,

num percurso ao qual se acrescentou uma apresentação final em Almada, no Teatro Municipal Joaquim Benite. Embora a premissa inicial fosse a de que poderia dar-se o caso de só existir financiamento para pagar despesas de deslocação, alojamento e refeições, foi possível garantir remuneração (mesmo que limitada) para todos os envolvidos no projecto. Para além das co-produções com o Teatro Viriato e o Centro Cultural Vila Flor, *Um D. João Português* beneficiou de um apoio pontual da Direcção-Geral das Artes, apoio à circulação da Fundação GDA, apoios financeiros e logísticos da Câmara Municipal do Montijo, Câmara Municipal de Setúbal, Junta de Freguesia da União das Freguesias de Montijo e Afonsoeiro, bem como da disponibilização de espaços por parte da Universidade de Lisboa, do Teatro Nacional de S. Carlos e da APSS – Porto de Setúbal.

UMA MUDANÇA DE PARADIGMA

DEBATE QUE SE SEGUIU ÀS INTERVENÇÕES INICIAIS

Maria João Brilhante: Não sei se tiveram a mesma percepção que eu, mas houve muitos pontos coincidentes: a questão do empenho, do ser fiel aos seus próprios princípios e ideias, a questão do constrangimento que tem aumentado e que se tem tornado mais visível, pelo menos em Portugal, entre as condições de produção e a dimensão artística dos projectos – que são abraçados não apenas pelos artistas criadores, mas por todos os que os acompanham. E também a questão da disponibilidade para o trabalho da parte de quem produz e de quem acompanha a criação. Penso que estes aspectos talvez sejam os mais evidentes e consensuais. O que tanto eu como o Levi pensamos em relação a este tema que vos propusemos é o seguinte: estamos a passar por um momento – e talvez não seja por acaso que coincida um pouco com o fim da Cornucópia e com situações muito difíceis que as companhias que emergiram depois do 25 de Abril passaram ou estão a passar – em que criar, e em que a dimensão artística, o ser artista, deixou de ser entendido da mesma maneira que no passado. Por que é que produzir, ou seja, produzir actos, gestos artísticos, criações artísticas, se tornou hoje tão importante? Caiu sobre a produção uma responsabilidade enorme nestes tempos em que não se entende da mesma forma a liberdade do artista, a liberdade da criação, e o tempo de que os artistas precisam para fazer o seu trabalho. De repente a produção continua de alguma maneira invisível, mas ela tem, nas estruturas dos teatros, um papel cada vez maior. E as pessoas que estão na produção são aparentemente indispensáveis para ir além de um núcleo de companheiros que, apesar de todas as dificuldades, querem fazer aquele espectáculo e vão fazê-lo. Claro que isso tem que ver com o facto de as estruturas, as companhias, terem adquirido uma dimensão maior; e tem que ver também com o público que mudou, que vai ao teatro com uma outra expectativa, que quer não apenas conforto mas que lhe seja apresentado um produto. Estas são algumas das questões que tornaram, para nós os dois, tão urgente falar da relação entre a criação e a produção.

Luis Miguel Cintra: No fundo, isto vai dar a um problema político que

tem a ver com a evolução do Mundo. Existe uma relação, por exemplo, com o ensino. De acordo com o sistema de ensino actual, as pessoas são treinadas para ser funcionárias. O ensino das artes praticamente deixou de existir; é tudo utilitário. As crianças são treinadas para abolir qualquer originalidade de comportamento...

Maria João Brilhante: ...sensibilidade artística...

Luis Miguel Cintra: Qualquer gosto supérfluo não tem utilidade. O espírito de brincadeira e sentido lúdico da vida é completamente abolido, o conhecimento da sintaxe é reduzido a frases utilitárias. O sistema de pensamento corresponde ao funcionamento dos computadores – sim, não, apaga... O público na sua maioria é treinado assim – e é treinado também para que não gaste tempo desmesurado, porque «tem de se deitar cedo», «não pode fazer nada que faça mal à saúde», «tem de ir para a ginástica», «tem de ter um mês de férias com os amigos na praia»... Está tudo tão previsto nos comportamentos, por oposição a um espírito de criatividade, que o público também digeriu o modelo. Hoje em dia se se quiser fazer um espectáculo mais longo, tem de se trabalhar muito criando um evento especial, etc. Todo este comodismo é contrário à actividade artística, porque, apesar de tudo, mesmo as companhias que assentam numa hierarquia estão sujeitas a ter de apresentar uma actividade artística – não estão a fazer outros produtos, estão a fazer teatro. Mas o público não deixa sequer, a pouco e pouco, que haja dimensões inesperadas nesse trabalho. Que seja diferente do que é costume. Que acabe depois da hora dos transportes. Ora, isso são coisas pelas quais as pessoas lutaram toda a vida: ter um momento excepcional. A minha esperança é que o momento de ir assistir a um espectáculo seja um momento excepcional na vida das pessoas, que recordem como uma experiência única, seja o que for que tenha acontecido na sala. Mas está tudo previsto para o contrário. Isto acaba por ser uma limitação da liberdade gigantesca, que muitas pessoas reconhecem, no conjunto da sociedade, mas que outras não reconhecem porque o poder do dinheiro é mais forte e, apesar de tudo, é agradável ter conforto. Mas acaba por ser uma questão política. E quanto à política propriamente dita, as pessoas também já não acreditam nada no sistema eleitoral que existe. No entanto, continuam a votar, porque acham que não o podem mudar. Mas algum dia terá de se mudar. Se não formos nós, interessa que mudem outras pessoas daqui a uns anos. A gente viver continuamente a acreditar que as pessoas que nos governam não nos representam e continuar a votar nelas é

uma coisa que não faz sentido nenhum. Então por que é que elas lá estão? Para quem? Basta pensar um bocadinho. Mas como pensar é tão dramático, tão difícil, as pessoas abdicam de o fazer.

Queria já agora dizer mais uma coisa. Têm-me acusado de estar sempre a falar da morte. E provavelmente interpretam assim: «está sempre a falar na morte porque está doente». Mas os meus motivos não são assim tão privados. A insistência na morte vem de considerar que a vida das sociedades é actualmente construída contra a ideia de morte. Ninguém se lembra que um dia vai morrer. E a prova disso é que os velhos têm a vida tramada. A partir do momento em que são reformados, já ninguém quer saber deles e é melhor não existirem. As pessoas não querem que se fale da morte. Ora, eu acho que só pensando na morte é que a pessoa tem noção de como é que pode gostar de viver numa sociedade como esta. Perceber que a morte é individual. O curso da vida não é interrompido pela morte de cada um. Nessa valorização relativa da vida de cada pessoa, feita através da habituação à ideia da morte, é que uma pessoa poderá viver algum tipo de felicidade. Mas na política nunca se chega às últimas consequências...

Célia Caeiro: Uma das coisas em que eu tenho pensado mais é em como fazer teatro em continuidade. Fazer 30, 40, 50, 90 apresentações. Esse tipo de teatro que assenta na repetição parece ter chegado ao fim, e isso é uma coisa que me tem assustado cada vez mais.

Nós – e quando digo nós digo a companhia do Teatro Aberto, o João Lourenço, a Vera San Payo de Lemos, a Marta Dias, o Melim Teixeira, o Francisco Pestana... – temos debatido muito sobre o futuro. Preocupa-nos o ponto em que estamos e para onde vamos. Como é que vamos fazer teatro hoje, nesta sociedade e neste enquadramento, em que parece que as pessoas se encontram para fazer apenas três apresentações? Isso é uma coisa que nos assusta muito, porque parece que o teatro em continuidade acabou. Não pode ser, porque assim é a própria essência do teatro que acaba. A provocação que gostaria de lançar, em particular para a Carla [Ruiz], porque o Teatro Nacional D. Maria II agora tem feito duas, três apresentações de um espectáculo, é: que tipo de programação é esta que permite que o TNDMII só apresente carreiras de nove dias? Também gostaria de perguntar à Anne: quantas apresentações fazem de cada produção vossa? Para mim, fazer-se menos de 30 apresentações não faz sentido – nem contabilisticamente, nem para o público. Porque se há uma coisa que norteia o meu trabalho, e o da companhia do Teatro Aberto, é que nós fazemos espectáculos para as pessoas. E se não

fazemos um determinado número de apresentações, não vamos chegar às pessoas. Como é que se comunica? Como é que se justifica o esforço? Porque cada espectáculo é quase uma criança. Podem

CÉLIA CAEIRO

LICENCIADA EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO PELA UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA E MESTRE EM COMUNICAÇÃO E GESTÃO CULTURAL PELA UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA. ESTREIA-SE COM O ENCENADOR PAULO FILIPE, EM 2001, COMO ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO E PRODUÇÃO DO ESPECTÁCULO *ABAIXO DA CINTURA*. EM 2002 INICIA A SUA COLABORAÇÃO COM O TEATRO ABERTO EM *RASTOS*, TAMBÉM COM ENCENAÇÃO DE PAULO FILIPE. EM 2003 INTEGRA A EQUIPA DA ÓPERA *LE VIN HERBÉ*, COM ENCENAÇÃO DE LUIS MIGUEL CINTRÁ, E EM 2004 COLABORA NO ESPECTÁCULO *A FORMA DAS COISAS*, COM ENCENAÇÃO DE JOÃO LOURENÇO. EM 2002 COLABORA COM A NPB NO ARRANQUE DA ESCOLA OFICINACTORES. EM 2003 ENTRA PARA L'AGENCE, COM O OBJECTIVO DE CRIAR E COORDENAR UM DEPARTAMENTO DE AGENCIAMENTO DE ACTORES, L'AGENCE TALENTS, PROJECTO AO QUAL FICA LIGADA ATÉ 2006. NESSE ANO INTEGRA A SCRIPTMAKERS, NA QUAL DESEMPENHOU FUNÇÕES DE MARKETING, COMUNICAÇÃO, CONTABILIDADE E GESTÃO. EM 2008 REGRESSA AO TEATRO ABERTO, PRIMEIRO PARA O MARKETING E DEPOIS PARA A PRODUÇÃO E GESTÃO ADMINISTRATIVA DA COOPERATIVA. ACTUALMENTE DESEMPENHA FUNÇÕES DE DIRECÇÃO DE PRODUÇÃO E COMUNICAÇÃO.

ser nove meses de preparação... Cada espectáculo é uma criação, uma vontade, mas também uma dor, uma dor prazerosa. Estamos muitas vezes em sofrimento porque queremos mesmo criar e apresentar o que criámos ao público. E fazemo-lo com muita seriedade. Ver esse esforço esvair-se em três dias, sinto que é uma dor desperdiçada. Pergunto-me se estes novos criadores realmente sentem o peso de estarem a comunicar alguma coisa às pessoas. O que é que se está a comunicar em três dias?

Anne de Amézaga: Na Compagnie Louis Brouillard nunca reflectimos sobre um número mínimo de apresentações. O que o Joël defende, uma vez que não dirige nenhum teatro e assume-se como encenador, autor e director de uma companhia, é que os espectáculos durem o máximo de tempo possível. Para ele, faz sentido que se trabalhe simultaneamente o público, a rede, a

difusão, o financiamento, tudo. Há espectáculos maiores ou mais pequenos, do ponto de vista de produção, mas nunca pensamos no número mínimo de apresentações. Há uma questão que é pensada previamente, no entanto: o desejo de compromisso com as equipas a longo prazo. Aos actores, o que ele diz é que gostaria de trabalhar com eles 40 anos, ao ritmo de um espectáculo novo por ano. A mim disse-me o mesmo, que gostaria de trabalhar comigo 40 anos. E eu respondi: «mas eu vou ficar velha», e ele disse que isso não era grave. Um outro aspecto importante é que o Joël determinou que gostaria de ter uma companhia de repertório, ou seja, na qual os espectáculos se mantivessem em circulação. Por exemplo: *Le Petit Chaperon Rouge*, que apresentámos a semana passada em Almada, foi criado em 2004 em Brétigny-sur-Orge. Criámo-lo com 5.000 euros, o que não é nada. As pessoas quase não receberam nada. Mas o Joël queria mesmo

fazê-lo e a verdade é que está em cena há 13 anos. Porquê? Porque um espectáculo só acaba quando os actores querem que acabe.

O teatro é difícil. Mesmo quando se é conhecido, mesmo quando já se apresentou espectáculos no mundo inteiro, é sempre um esforço. É por isso que regresso ao que disse ao início: é um esforço que provém de uma escolha. E quando se faz uma escolha na vida, pessoal ou profissional, renuncia-se também a uma série de coisas. Ninguém nos obrigou a fazer isto... Eu, por exemplo, nem sequer tenho um contrato. O próprio Joël Pommerat não tem nenhum contrato com o Estado para fazer espectáculos. Ainda assim, fazêmo-los. Agora, não deixamos de pugnar para que o Estado mude o nosso estatuto. A nossa companhia é, hoje em dia, equivalente a um Centro Dramático Nacional (que corresponde ao estatuto dos teatros de uma determinada região que são dirigidos por um artista e têm meios de produção e meios para comprar espectáculos). Nós não temos um teatro, embora trabalhemos com vários teatros. Temos um pequeno escritório no Théâtre des Bouffes du Nord. Eu trabalho em casa ou no escritório quando não estou a acompanhar os espectáculos em circulação. É uma loucura, mas é verdade. Ao longo dos anos temos feito digressões e criado espectáculos – às vezes fazemos circular três ou quatro espectáculos em simultâneo... É muita actividade. A pequena equipa que se dedica à difusão e produção é demasiado pequena. A aposta, do ponto de vista financeiro, é feita sobretudo na componente artística, não na administração. Eu, por exemplo, faço o trabalho de cinco pessoas. Temos 50 a 80 pessoas, dependendo das temporadas, que trabalham connosco, entre actores, técnicos, quem trabalha na administração, nos escritórios, os assistentes, os colaboradores artísticos – iluminadores, figurinistas, etc. Actualmente apresentamo-nos em inúmeros locais, cerca de 50 cidades por ano, e chegamos a 100.000 espectadores por ano. Nos últimos anos temos feito mais de 300 apresentações por ano, quase uma por dia, e temos um apoio mínimo do Estado que corresponde a cerca de 10 por cento do nosso plano de actividades. Como a ideia é criar espectáculos e constituir um repertório, estamos condenados a circular. Se não fizéssemos circulação a companhia estaria condenada. É graças às digressões que fazemos dinheiro suficiente para pagar a quem trabalha nos espectáculos. Quando eu vendo um espectáculo, vendo-o garantindo a remuneração dos intervenientes directos: os actores, os técnicos, etc. Mas não o vendo para fazer dinheiro para mim, para os directores técnicos, assessores de imprensa. Estamos então condenados a fazer digressões.

No dia em que isto não acontecer, como é que se faz?

Há uns anos fizemos uma reivindicação no sentido de tentar alterar o nosso estatuto perante o Estado, porque apesar de termos o máximo de subvenção que podia ser atribuída a uma companhia que não tem um teatro, fazíamos quase o mesmo tipo de trabalho que um Centro Dramático Nacional. Temos o mesmo número de colaboradores e a mesma quantidade de actividade. Ao fim de quatro anos de negociação, conseguimos que fosse criado um novo estatuto que abrangia 44 companhias de teatro, dança, marionetas, circo. Foi uma grande luta, mas como tínhamos argumentos – tínhamos a realidade do quotidiano do nosso lado –, conseguimos. Acredito que em todos os países, não importa qual a situação política ou financeira, fazer teatro é um combate. É assim a arte do teatro. Não é só ler peças e pensar: «vou montar isto porque me parece interessante». Não, é uma questão de necessidade.

Carla Ruiz: Respondendo à Célia [Caeiro]: relativamente à actual programação, ao actual projecto artístico dirigido pelo Tiago Rodrigues¹, efectivamente ele trouxe uma outra lógica. Eu conheço três directores artísticos: comecei a trabalhar com o Diogo Infante, que tinha uma lógica de programação com carreiras de 34, 39, 44 apresentações para co-produções e produções próprias; cada espectáculo estava em cena cinco, seis semanas ou oito semanas. Com o João Mota, houve uma diminuição que tinha que ver com a conjuntura da época – programar com 650 mil euros por ano foi o desafio que lhe foi entregue, enquanto na época anterior se programava com um milhão e 150 mil ou 200 mil euros. Actualmente é esta a dotação orçamental de que dispomos. No tempo do João a programação só conseguia suportar três a quatro semanas de exploração. Hoje em dia, com a programação do Tiago, grande parte dos projectos que estão três ou nove dias são projectos que já foram apresentados, já estão estreados e, portanto, vêm num contexto de circulação que o próprio produtor aceita. As produções próprias do TNDMII têm carreiras de três a quatro semanas e as co-produções também. Quando são estreias absolutas, estão três a cinco semanas em cena.

Célia Caeiro: O Tiago trouxe uma outra leveza ao TNDMII, que se pode questionar se é interessante ou não, cada um terá a sua opinião. Somos pessoas pensantes e quando deixarmos de questionar não estamos aqui a fazer nada, muito menos no teatro. Se fazemos teatro e não pensamos sobre a nossa arte e o que estamos a fazer todos os dias, se não nos entregamos e se não temos paixão por aquilo

que fazemos, se não queremos estar a fazer o que fazemos, não vale a pena. Porque é demasiado difícil para não se gostar. Eu acho que não é, de facto, um trabalho como os outros. Às vezes falo com amigos de outras áreas e as pessoas acham todas que eu sou meio maluquinha por trabalhar no teatro. Por exemplo: começámos os ensaios de um espectáculo no dia 26 de Dezembro e perguntavam-me: «vais trabalhar no dia 26 de Dezembro?». E eu respondo: «também já trabalhei no dia de Natal...» As pessoas que não são do teatro às vezes não reconhecem o nosso modo de vida. Trabalhamos domingos, feriados, trabalhamos quando as outras pessoas não trabalham.

Ainda em relação ao tema da circulação: já fomos algumas vezes ao Teatro Nacional S. João. Quando lá vamos, para estrearmos numa quinta-feira, o cenário tem de chegar na sexta anterior num camião TIR. É preciso cortar a rua e trabalhar manhã, tarde e noite. Se não nos dão o palco na segunda-feira à noite, corremos o risco de se calhar na quinta não conseguirmos estrear. Nós não somos leves. Somos difíceis de transportar. É complicado. Gostamos de fazer as coisas de uma determinada maneira e não cortamos arestas. Portanto só vamos ao TNSJ. Não conseguimos ir a mais lado nenhum porque não dá. Ainda tentámos fazer umas digressões em 2010, mas depois era preciso um TIR. E para entrar dentro de uma cidade o TIR não dava, então tivemos de mudar o cenário para um camião de oito metros e outro de cinco. Só a logística envolvida era muito complicada...

Carla Ruiz: Essa é uma das preocupações que temos em termos de criações e co-produções. Uma das primeiras perguntas que nós colocamos é se o espectáculo vai ou não circular. Grande parte das vezes o produtor e o criador não sabem ainda responder: «estou a tentar com Guimarães, estou a tentar com o TNSJ, com Aveiro...», mas nunca há certezas. Trata-se de uma premissa importante. O que é que vai ser a cenografia? Se a produção for muito pesada, é verdade que não vai a todo o lado. Às vezes só no final da carreira é que se sabe que se vai entrar em circulação. E de repente existe uma série de elementos incomportáveis...

Luis Miguel Cintra: Por causa de problemas desses é que o Teatro da Cornucópia nunca circulou. Gostávamos mais de fazer do que de estar à espera das condições de produção para apresentar noutros sítios.

Carla Ruiz: Mas muitas vezes também existem companhias que

querem colocar o espectáculo em circulação e, no momento da criação, é algo que não é pensado. Surge depois do resultado, no final.

Luis Miguel Cintra: Mas a lógica de mercado também tem consequências ao contrário, no sentido de influenciar os criadores e o próprio estilo de espectáculos. Os encenadores tendem a adaptar-se aos estilos de espectáculo que são mais viáveis. Passam a inventar espectáculos que solucionem o problema. Com menos gente, menos dias de montagem, etc. A pouco e pouco, os problemas de produção passam a tornar-se em soluções estéticas normalizadas.

[Pausa]

1. Tiago Rodrigues foi nomeado director artístico do TNDMII em 2014. O seu primeiro mandato decorreu entre 2015 e 2018, ano em que foi reconduzido ao cargo por mais um triénio.

A PRODUÇÃO: UMA ACTIVIDADE INVISÍVEL?

Maria João Brilhante: Lançámos algumas questões aos nossos convidados que têm justamente que ver com as condições de produção e a liberdade de criação¹. Ainda há pouco o Luis Miguel falava disso, de se ter sentido livre durante uma grande parte da sua actividade, da sua dedicação ao trabalho, e de questões que estão na ordem do dia, que têm que ver com espaços, financiamento, modelos de gestão que são mais ou menos impostos, prestações de contas, e, por outro lado, a criatividade, a invenção, o tempo, a flexibilidade, etc. A algumas destas questões que foram já mais ou menos abordadas nas intervenções da primeira parte acrescentámos uma, que para nós também parecia importante, que é a questão das autorias, ou seja, do que é produzir e de como as diversas formas de produzir têm implicações na autoria do espectáculo. Para esta segunda parte tentámos convidar alguns artistas, directores, encenadores, produtores, que têm práticas diferentes, que estão em companhias diferentes e em pontos diferentes do território nacional, e que, portanto, inevitavelmente terão experiências diferentes e coisas diferentes para dizer.

Álvaro Correia: Nos últimos dois, três anos, o tecido artístico alterou-se muito em Lisboa e dá-me a sensação que há dois movimentos contrários, que não sei no que vão dar. Por um lado, os grandes teatros institucionais em Lisboa como o Maria Matos, o São Luiz, ou o Rivoli, no Porto, e, de certa forma, ultimamente, o TNDMII, funciona num regime muito de festival, no sentido em que todas as semanas acontecem coisas diferentes – independentemente de haver espectáculos que têm maior duração. O programador é uma figura que tem, neste momento, uma importância muito forte no meio das artes performativas. Por outro lado, há este aparecimento de grupos e companhias pequenas que têm muita dificuldade em dar-se a mostrar, porque se as instituições criam um efeito de voracidade e de furação, os meios de comunicação vão todos praticamente para lá, tornando-se muito difícil não só às companhias que estão a começar, mas também às companhias mais instituídas, ter um espaço

em que possam divulgar-se. É quase impossível. O que interessa é o que é que está a dar, e o que está a dar neste momento é o que acontece nestas instituições. Há, portanto, um efeito de voracidade que não sei se é bom ou mau, mas que vai ter consequências.

ÁLVARO CORREIA

CURSO DE ENCADENADORES/FORMAÇÃO DE ACTORES DA ESTC E CURSO DE FORMAÇÃO DE ACTORES DA COMUNA. PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA FCSH. ACTOR NA COMUNA – TEATRO DE PESQUISA DE 1989 A 2015. PARTICIPOU EM SÉRIES DE TELEVISÃO, DOBRAGENS, LOCUÇÕES E CINEMA. ENCENOU, NA COMUNA, TEXTOS DE HAROLD PINTER, LUÍS FONSECA, ABEL NEVES, LARS NÖREN, EDWARD ALBEE, MOLLIÈRE, ARNE LYGRE, SAMUEL BECKETT, WALLACE SHAWN, NÖEL COWARD, WILLIAM SHAKESPEARE, HENRIK IBSEN E FALK RICHTER; NA CASA CONVENIENTE, TEXTOS DE BERNARD-MARIE KOLTÈS E LUÍS FONSECA; NO TEATRO NACIONAL D. MARIA II, TEXTOS DE GIL VICENTE, PATRÍCIA PORTELA E JOANA BÉRTHOLO. TRABALHOU COMO ACTOR EM ESPECTÁCULOS DE MIGUEL LOUREIRO, TIAGO RODRIGUES, MÓNICA CALLE, JORGE ANDRADE, TERESA SOBRAL, JEAN PAUL BUCCHIERI E MÓNICA GARNEL. É PROFESSOR ADJUNTO DO DEPARTAMENTO DE TEATRO DA ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA.

Anteontem por acaso fui ao TNDMII e encontrei o John Romão, que foi meu aluno – já dou aulas há algum tempo e há muitas gerações que reencontro neste momento – e ele questionava se faria sentido criar festivais quando os próprios teatros se transformaram em festivais o ano inteiro. Qual era a pertinência, hoje em dia, de se criar um festival², isto no caso de Lisboa? Isto ao mesmo tempo que há estas estruturas que acreditam, ao contrário de gerações anteriores, na ideia de grupo, de companhia – e são muitas, quer sejam Os Possessos, o Teatro da Cidade, SillySeason, Os Pato Bravo, uma série deles³ – conheço estes porque os vi nascer a partir da ESTC e faço algum esforço para os

acompanhar. E mesmo alguns projectos que não têm a visibilidade que estes, mesmo assim, vão conseguindo ter dentro da cidade, mas que também tiveram a sua formação na escola, têm desenvolvido projectos em Castelo Branco, em Santarém, em Aveiro, ou noutros pontos do país. Isso também me deixa feliz porque estão a fazer trabalho sério e importante na sua própria comunidade, embora, por falta de visibilidade, nem sempre tenham impacto à escala nacional. Isto é um problema grave que nós temos.

Ao ouvir o Luis Miguel [Cintra] falar de resistência cultural, pensei que há aqui uma resistência qualquer que estes jovens não sabem como fazer, porque deparam essencialmente com problemas de produção. A autoria é uma autoria que provém de uma ideia de colectivo, uma ideia de eles próprios fazerem os seus textos, escreverem – são multifacetados. E depois encaixam numa coisa muito importante, que é: como produzir? Como chegar às pessoas? «Não quero só fazer três ou quatro espectáculos, eu quero fazer carreira, mas como, se não tenho condições para o fazer? Não tenho as condições logísticas para poder manter em

cena um espectáculo no qual foi preciso fazer um grande investimento». Não estamos a falar de companhias de duas ou três pessoas, mas sim de grupos com seis, sete pessoas, como é o caso dos Auéééu, que são nove, ou d'Os Possessos, que em espectáculo são para aí uns 15. São muitos. Há um investimento tão grande por parte destes grupos que espero que resistam até chegar a um ponto qualquer em que consigam ter as condições adequadas.

Ao mesmo tempo, vivemos um momento de impasse em termos daquilo que são os apoios estatais – não sabemos ainda o que vão ser os novos concursos⁴. A Gulbenkian neste momento deixou, pura e simplesmente, de apoiar a criação – só tem apoios à internacionalização. É menos uma fonte a que estes pequenos grupos que estão a começar iam, por muito pouco que fosse, buscar um pequeno incentivo. Existe a GDA, mas também toda a gente concorre à GDA⁵... Há cada vez menos saídas. Que solução existe para isto?

Célia Caeiro: Se eles sofrem, então vão conseguir. Porque se sofrem é porque querem realmente. Se há problemas de produção, então há soluções de produção. A produção consiste em encontrar soluções. Há um problema e nós vamos à procura das soluções. Se eles estão a lutar, se querem muito, se acham que têm alguma coisa realmente importante para dizer, então vêm para o Montijo, ou vão à procura de espaços onde os acolham, ou vão para a Ribeira, para o espaço dos Primeiros Sintomas, onde está agora o Teatro da Cidade⁶. Acho que as pessoas quando realmente querem, empenham-se e encontram as soluções. Isto era o que eu queria dizer à partida.

Gostava de dizer que gosto muito deste tema [*A Produção, uma Actividade Invisível?*]. Há uns anos escrevi uma frase que gostaria de partilhar convosco: «quando os espectadores se sentam na plateia para assistir a um espectáculo, para além do que está à vista, os actores, os figurinos, o cenário, a iluminação, existe um trabalho de bastidores, que é um trabalho invisível, que é tão mais eficiente quanto menos se vê». Esta é a minha filosofia de vida enquanto produtora. Sou uma pessoa com imensa energia, sempre cheia de vida, de vontade de fazer as coisas, e de ir à procura das soluções. Mas acho que há coisas mesmo importantes para se discutir, por isso fiquei muito feliz com a existência deste encontro: «finalmente vai haver um espaço onde se vai falar sobre produção». É importante que mais pessoas se interessem por fazer produção. Há poucos artistas excepcionais. Há muito poucas pessoas como o João Lourenço, o Luis Miguel Cintra, o João Brites, o João Mota, ou outras pessoas que se foram destacando pelo seu percurso,

pela sua visão, ao longo dos anos. E essas pessoas encontraram um espaço – agora há novas gerações, claro – e também um grupo do qual se rodearam para fazer as coisas que queriam. Identificar-se com a visão do artista, para mim, está no topo das coisas mais importantes num produtor. Seguir a visão de uma pessoa que se admira e que quer mesmo fazer aqueles espectáculos.

Depois, acho que é preciso ter um bocadinho de mundo para fazer produção. As pessoas têm de conhecer materiais, têm de conhecer pessoas, têm de saber falar, têm de saber estar. E é preciso ter dinheiro. Se não se tem dinheiro, não se pode gerir nada. Então primeiro tem de se ter alguma coisa. É preciso ter o mínimo de condições porque é preciso lutar para manter a actividade profissional. Isso para mim é mesmo muito importante. Se trabalhamos todos por amor somos todos amadores e não sei o que é que estamos aqui a fazer. Acho que as pessoas têm de ser remuneradas em função do seu grau de profissionalismo. Eu quando vou a um hospital, parto do pressuposto que o médico está a ser pago, estudou para ser médico. Acho que as pessoas devem ser remuneradas e que devemos lutar por sermos profissionais. Além disso, acho que um bom produtor deve ter conhecimentos gerais da área em que está a trabalhar. Não se pode ir para um teatro sem saber que é preciso afinar projectores, sem saber que há áreas diferentes: guarda-roupa, figurinos, cenário, actores, que é preciso haver quem os encene, quem os dirija, um texto, um trabalho sobre o texto... E acho que um produtor deve saber qual o seu lugar – somos uma equipa e a pessoa tem de perceber o seu lugar na equipa. Isso é também muito importante. Para além de tudo isso, e só para lançar uma provocação, é preciso trabalhar para o público. O teatro é feito por seres humanos para outros seres humanos. E se não há seres humanos, não há teatro. Eu sou a primeira espectadora de todos os espectáculos. Sento-me na plateia porque gosto muito de ser público. Gosto mesmo de ver espectáculos. Vou ver espectáculos onde quer que eles estejam a ser apresentados, porque acho que é muito importante as pessoas gostarem de teatro. Se não gostarem de teatro, se não gostarem de ver espectáculos, também não estão aqui a fazer nada. Nós estamos a trabalhar para o público. Mas também não se pode dar ao público apenas aquilo de que ele gosta, se não não estávamos sequer aqui a pensar. Acho que é importante todos nós, que trabalhamos em teatro, sermos espectadores. Fazemos parte dessa comunidade de público. E enriquecermo-nos uns aos outros.

Público: Eu não estou ligada ao teatro, embora goste muito de teatro.

Estou mais ligada à área da poesia. Faço a junção entre poesia e música. Gostaria de vos perguntar, uma vez que estão ligados à produção, como é que se quebra a resistência do público, como é que se cria público?

Pedro Alves: A melhor maneira de criar público é procriar. Acho que é a única que funciona verdadeiramente. Eu tenho dois filhos e criei agora um terceiro. A sério, não estou a brincar. Nós quando falamos de público falamos exactamente do quê? O que é que nós entendemos por público? O que é que é o público? O que é essa entidade que acreditamos que seja uma coisa fixa, facilmente identificável? Existem públicos diversos, que vão desde os nossos filhos – não estava a brincar – aos nossos avós, aos nossos vizinhos, até às pessoas que não conhecemos de lado nenhum. Só tenho 20 anos de teatro – o Luis Miguel tem muitos mais do que eu – mas eu em 20 anos ainda não descobri, e creio que vou morrer sem saber, como é que se cria público a não ser procriando.

Público: Falando das pessoas com quem trabalho – estou a falar de Lisboa, num meio pequeno –, sinto que há uma certa resistência e não consigo pensar em como ultrapassar isso...

Miguel Abreu: Antes de mais, é uma questão de relação... Eu criei a Cassefaz faz agora 30 anos e comecei precisamente como produtor porque me apercebi, num espectáculo em que trabalhei – por acaso foi na Comuna, mas não tinha nada a ver com a Comuna, era uma peça de outras pessoas – de que à terça, quarta, quinta, sexta não havia um único espectador. Eu perguntava-me: «como é possível, numa cidade destas, isto acontecer?». Apesar de tudo a peça não era má e a Comuna tinha algum prestígio na altura enquanto espaço... Pela ausência de público, questionei-me acerca do que é que faltava na produção teatral à época. Estamos a falar de 1987. Comecei a trabalhar como actor em 1982 e a minha formação de base é jurídica. A história pessoal é importante porque cada um de nós vê o mundo à medida daquilo que foi conceptualizando. Pensamos da mesma forma, mas abordamos a realidade de perspectivas diferentes. Por isso é muito bom quando temos o privilégio de trabalhar em equipas muito diversificadas em termos de formações e de origens sociais e económicas. Aquilo que eu sentia era que, de facto, não havia comunicação com o público. Não me refiro a comunicação no sentido de divulgação ou publicidade, isso é outra coisa, mas sim no sentido empático – palavra que na altura não estava no léxico –, de eu ser

capaz de me pôr no lugar do outro. Toda a minha relação com o teatro surgiu daí. O que é que o teatro me dava, enquanto espaço de encontro, que outros espaços de encontro não davam? Essa relação passa pelo próprio lugar, ou espaço, em que eu encontro a pessoa que posso amar. Lembro-me que no primeiro livro que escrevi, o *Guia das Artes do Espectáculo*⁷, citei uma entrevista do Luis Miguel Cintra a

MIGUEL ABREU

DESENVOLVE, DESDE 1984, TRABALHO COMO ACTOR, ENCENADOR, PROGRAMADOR E PRODUTOR, AFIRMANDO-SE NA DEFESA DA PROFISSÃO DE PRODUTOR CULTURAL. SÃO DA SUA RESPONSABILIDADE, ATÉ À DATA, 173 PRODUÇÕES. CRIOU, ENTRE OUTRAS, AS ESTRUTURAS DE PRODUÇÃO CULTURAL CASSEFAZ, CENTA E ACADEMIA DE PRODUTORES CULTURAIS. FOI DIRECTOR DO MARIA MATOS TEATRO MUNICIPAL (1999-2004), PROGRAMADOR DE TEATRO DO CCB (2000-2004), PROGRAMADOR DE TEATRO E DIRECTOR DE PRODUÇÃO DE FARO 2005-CAPITAL NACIONAL DE CULTURA. EM 2009 CRIA O FESTIVAL TODOS, PARA A CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, QUE DIRIGE DESDE ESSA DATA. O TEATRO E O PATRIMÓNIO É UMA ÁREA À QUAL SE DEDICA DESDE 1990, TENDO APRESENTADO DIVERSAS ENCENAÇÕES EM ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS. É AUTOR DOS LIVROS *GUIA DAS ARTES DO ESPECTÁCULO I E II* E *GUIA DAS ARTES VISUAIS E DO ESPECTÁCULO*. TEM SIDO PROFESSOR DE PRODUÇÃO, PROGRAMAÇÃO E ANIMAÇÃO CULTURAL NA ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA, NA ESCOLA SUPERIOR DE DANÇA, NA UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA E NO ISCTE.

uma revista de teatro universitário, em que dizia que houve um período durante o qual a Cornucópia tinha tido muito público porque o Teatro do Bairro Alto era um espaço onde, para além dos espectáculos, as pessoas se encontravam para reuniões sindicais ou reuniões de professores. Os teatros são espaços que estão para lá do acto da representação. Mas são espaços de relação de quê? De pessoas que se mobilizam por uma causa. Seja ela uma causa mais colectiva e política, que é também ela individual, ou uma causa mais íntima, como conhecer alguém que pensa, cheira, morde, come como nós.

Os meus pais não são especialmente ligados às artes – são funcionários públicos. No entanto, como a minha mãe trabalhou na Emissora Nacional, contactei com artistas desde muito cedo. Aquilo que me atraiu

no teatro não foi tanto o ir porque os pais me mandavam ir, ou sugeriam que fosse, mas o facto de gostar de conviver com pessoas diferentes, fora da caixa. E isto acontecia quer no Parque Mayer, onde eu ia com 11 ou 12 anos ver revistas em que os meus pais me punham lá à porta, nas matinés, e me iam buscar, quer quando comecei a ir à noite, quando já era crescido, com 14 ou 15 anos, aos primeiros espectáculos da Comuna, ou da Cornucópia. Lembro-me de ir muitas vezes à Cornucópia. Nem o Luis Miguel Cintra alguma vez saberá que eu lá fui. Vi espectáculos com sete ou oito pessoas na sala, com mantas, mas também era uma comunidade. A Cornucópia cheirava como cheirava o antigo Teatro Aberto. Os teatros de hoje já não cheiram assim. Como os camarins do Maria Vitória... Estou a brincar, mas ao mesmo tempo a falar muito a sério, porque estes cheiros, estes

mistérios, estes silêncios que os teatros tinham, eram coisas de que eu gostava. E, como eu, também gostavam mais pessoas. Pessoas à procura de uma causa que as unisse.

Quando comecei a fazer teatro já tinha passado a euforia de 1974. Num determinado sector do teatro (o teatro independente) estávamos a ser muito politizados à esquerda e noutra (o teatro comercial) muito à direita. O teatro estava, mais do que politizado, muito partidarizado. Os espectáculos ao serviço da ideologia e objectivos partidários. Ou era revista à portuguesa, no Parque Mayer, ou então era muita “revolução”, e os públicos mobilizavam-se por estas causas partidárias – afirmavam-se à esquerda ou à direita consoante os espectáculos que viam e as salas onde iam. Havia a revista “à esquerda” no Teatro ABC (mas não durou muito e passou depois para o Adóque, no Martim Moniz). A política partidária polarizava as pessoas e hoje não polariza tanto. Mas as “causas”, a meu ver, continuaram sempre a ser a razão pela qual os públicos vão ao teatro. Por exemplo: quando fiz as *Barbies*⁸, o que para uns era uma comédia meio revisteira e ligeira, para outros foi um acto em que, pela primeira vez, muitas pessoas da comunidade homossexual foram assistir a um espectáculo de teatro acompanhados, orgulhosamente, pelos próprios pais. Enfim, procuro sempre averiguar: qual é a causa das pessoas? O que é que as preocupa, o que é que as motiva, o que é que as faz rir, o que é que as faz chorar, o que é que as faz pensar e revoltarem-se?

Eu raramente tive falta de público porque penso um bocadinho ao contrário. Esta questão da causa, pensar qual é a causa do outro, do espectador, para lá da minha própria causa ou do meu próprio prazer, leva-me ao encontro do público – como é que eu posso dar voz ao outro foi sempre a minha preocupação. Aliás, quando eu era estudante de Direito, aprendi que a Constituição da República Portuguesa tem vários artigos sobre direitos fundamentais, que são não só os direitos políticos e sociais, mas também os direitos culturais, quase ignorados. O cidadão comum não sabe que o direito à Cultura é um direito seu, fundamental. O Estado não tem sensibilizado o cidadão para esse direito, logo ele não o exerce, não o sente como seu – pensa que é assunto de artistas. Nunca ouvi, até hoje, ninguém a falar do assunto, tirando raríssimos professores da FDUL. O Prof. Vasco Pereira da Silva, por exemplo, é um caso excepcional, e mesmo assim só em 2007 escreveu um livro chamado *A Cultura a que Tenho Direito – Direitos Fundamentais e Cultura*⁹. Dentro da Constituição da República Portuguesa existem vários artigos de direitos fundamentais e, também, de direitos subjectivos, à criação e à fruição. E em Portugal tem-se confundido um pouco os dois, isto é, a

fruição com a criação. Persiste esta ideia de que o cidadão se desenvolve por fruir daquilo que o artista decide criar. Ninguém posiciona a coisa ao contrário: onde é que está o artista que se quer relacionar com o fruidor? O artista que quer ir atrás do público, que se inspira ao observar o público, que vá atrás dele, que o oiça. Eu quero que o público me oiça, desde que eu oiça, primeiro, o público. Não sei bem por que é que tenho vontade de fazer certos espectáculos, mas sei que eles resultam desse diálogo. Para mim, o acto criativo nasce do diálogo que eu abro com os outros. A minha cabeça não parte do acto criador para o acto de produção. Nesse primeiro livro que escrevi, o *Guia das Artes do Espectáculo*, proponho que se faça o seguinte esforço: pensar o artista enquanto metade criador, metade produtor. Porque produzir significa criar. Produzir é criar. Não há produção sem criação, nem criação sem produção. São uma e a mesma coisa. Há depois a produção executiva, que é outra coisa: como é que nós executamos, onde é que arranjamos o dinheiro, onde é que arranjamos os meios... Mas para mim, se não há causa comum, se não há público, será mais difícil aparecer o dinheiro (mesmo o dos subsídios).

Isto foi só para introduzir o tema da causa e da responsabilidade perante o outro, que para mim é o fundamental para depois aparecer tudo o mais. Esta causa pode ser comum a 5.000 pessoas, ou a 50, ou a 50.000. É pela causa que se pode avaliar o provável impacto do projeto artístico. Aliás, é ao perceber a dimensão da causa que no orçamento se define se é preciso mais ou menos subsídio. Sempre tive medo de depender exclusivamente de subsídios, que me afastassem das causas comuns que me interessam... Eu, por exemplo, neste momento tenho uma estrutura que não depende de subsídios. Sinto uma certa liberdade com essa situação. Há quatro anos que não me revejo nas políticas públicas portuguesas para o teatro, sejam elas do PSD ou do PS. Mesmo que fossem do CDS ou do BE, isto está, do ponto de vista da lógica teatral, podre. A crise económica fez reaparecer as fragilidades e compadrios do sistema de apoios do Estado central ao teatro – agora o sistema não se distorce tanto por interesses político-partidários, mas por interesses diria “estético-ideológicos” de gosto, o que é mais perigoso, pois a médio prazo atrofia os apoios públicos à diversidade. Pessoalmente não confio nos júris (os jurados honestos nem sempre conseguem fazer-se ouvir no colectivo), não confio nos *boys* do Ministério da Cultura, não confio nos *boys* da Direcção-Geral das Artes, não confio nas capacidades, debilitadíssimas dos funcionários da cultura. Confiava mais quando era muito mais claro o que era à direita e o que era à esquerda. Esses

debates radicais, eu sempre amei. Agora esta coisa esquisita em que estão a atrofiar isto e a aproveitar-se de uma data de pessoas novas que, como dizia a Anne, em três dias são vedetas, e em cinco dias desaparecem, que estão deslumbrados e tontos com isto tudo... Enfim, por causa de toda a falta de transparência dos concursos públicos, não concorro. Claro que assim, em vez de dar trabalho, como dava noutros anos¹⁰, a 30 artistas, por exemplo, entre actores, criadores e técnicos, já não dou tanto. Porque, e faço questão de dizer isto, nunca vivi desse dinheiro dos subsídios – foi sempre tão pouco que sempre servia apenas para os espectáculos e para os artistas de cada espectáculo – e eu, e a minha estrutura, sempre nos sustentámos através da prestação de serviços a terceiros. Portanto, quanto a ter ou não ter subsídio, estou ali como o Luis Miguel. Ele dizia que tinha uma herança. Eu não tenho herança mas criei-a. Não preciso de subsídios para sobreviver. Portanto, se for preciso, posso mandar o Estado dar uma volta. Como também quero poder mandar dar uma volta ao mercado, se for preciso. Tenho de encontrar um equilíbrio, num Estado de Direito, como mandam as minhas velhas lições, preocupando-me com os direitos fundamentais que estão na nossa Constituição: os direitos políticos, sociais e culturais. Ninguém trabalha para os direitos culturais. E o Estado não faz sentir aos cidadãos – e isso deveria ser o seu grande trabalho – que têm direito à cultura. O Estado tem o dever de se abster face às minhas escolhas artísticas, mas tem o dever de se imiscuir, junto de todos os cidadãos, alertando-os para os seus direitos culturais, que assentam na diversidade de estilos, de estéticas, de repertórios... Isso o Estado raramente terá feito desde que há esta Constituição da República Portuguesa. Por razões partidárias ou por razões de gosto. Nunca. Para mim, compreender isto, afirmar isto, é o fundamental para depois se poder estruturar todo um outro pensamento.

Quanto à saúde... do produtor... é importante. Se tivermos a sorte de ser saudáveis, está meio caminho andado. Sou um optimista nato, nasci assim como o Obélix, sei lá eu porquê, até me enerva... Já agora: eu vivo da prestação dos serviços que faço, porque isso me dá independência. O que não quer dizer que eu vá fazer tudo aquilo de que o público gosta, mesmo que pensem que é isso que estou a fazer. Faço aquilo de que o público pode gostar, se a causa do público for uma causa que compartilho. Por exemplo: verifico que existe público interessado em autores clássicos portugueses e não há autores clássicos portugueses em cena. Então tenho de fazer um esforço. Não posso fazer peças com 15 actores, faço com quatro ou cinco. Agora

não faço mais ou menos uma peça... Por exemplo: ou faço um Gil Vicente como deve ser, como penso que deve ser, ou não faço...

Álvaro Correia: Tens razão quando dizes que o teatro de repertório está a desaparecer. É grave.

Miguel Abreu: Como é que alguém vai fazer uma peça hoje com 15 actores? Isso deveria ser uma missão do Teatro Nacional. Mas se o Teatro Nacional faz o mesmo que um teatro municipal, qual é a diferença entre um teatro municipal e um teatro nacional? Qual é a diferença entre um teatro de repertório e um teatro de laboratório? Qual é a diferença entre um teatro-estrutura e uma companhia? Esse é outro equívoco. Juridicamente, as companhias não existem. As “companhias” são um agregado de pessoas que podem estar dentro de uma estrutura de produção. Eu tenho uma sociedade por quotas, tal como o Teatro da Cornucópia, porque eu também quis sempre ser patrão de mim próprio e de quem trabalhava comigo. Na minha altura de jovem actor, nos anos 80, quando o projecto corria bem, era graças ao colectivo e quando não corria bem era preciso assumir responsabilidades a que muitos fugiam, ficando-se a dever cachets, não se pagando a fornecedores, etc. Eu sempre quis assumir que, se houvesse prejuízo, eu pagava. Nem os actores, nem as pessoas da minha equipa têm a ver com isso. Têm de ganhar aquilo que eu me comprometi a pagar-lhes. A propósito: criei uma fórmula de pagamentos, que ainda hoje uso, curiosamente de perfil extremamente cooperativo – que era a que se usava na indústria farmacêutica, que é a fórmula do K. Eu calculo os salários todos em K: o K vai dar às percentagens, mas antes de haver dinheiro, toda a gente se entende. À partida fica bem definido que o actor X ganha 7 K, o encenador ganha 10 K, que os direitos de autor são 1 K por sessão, que o produtor ganha 3 K, que a Cassefaz ganha 5 K, o que for. São 55 K. O dinheiro que existir, seja 100 euros ou 1 milhão de euros, é dividido pelos 55 K, encontra-se a unidade do K e multiplica-se. E toda a gente está a funcionar numa lógica de cooperativa, sendo a nossa empresa uma sociedade por quotas e não uma cooperativa. No fundo, cada projecto dentro da estrutura é uma “companhia” de artistas comprometidos, protegidos e apoiados por essa fórmula de cálculo de pagamento, assumindo alguns riscos, como se fossem cooperantes. Por isso é que eu consigo ter peças muito tempo em cena, porque os actores, os encenadores, toda a gente se sente parte do processo. E ninguém pergunta quanto é que vai ganhar ao final do mês. Ganha o valor da receita produzida. Se houver possibilidade de fazer mais e mais espectáculos, os

artistas procuram estar disponíveis. Claro que não há nenhum actor que sobreviva só de uma produção. Tem de estar em duas ou três produções. É uma lógica do artista que não quer ter a sua companhia, mas que quer fazer parte *daquele* projecto. Se houver muitas estruturas de produção que estão a encontrar as causas, as motivações dos públicos, as comunicações relacionais, carnais, possíveis, é mais fácil quando aparecem os projectos, enquadrá-los nessas linhas relacionais. Não se trata de o artista ir fazer isto ou aquilo porque acha que ali há dinheiro, não é isso que estou a dizer. É encontrarmos o artista que está na mesma linha. Se há pessoas que têm uma causa comum e que querem encontrar-se, a minha função enquanto produtor é relacioná-las. Porque elas, muitas vezes, não se conhecem.

Aquilo de que me apercebo é que muitas vezes as pessoas não vão ver alguns espectáculos porque não sabem do que se trata. Têm vergonha, porque se sentem muitas vezes gozadas e humilhadas – eu vejo muitos artistas muitas vezes a humilhar os públicos. Sentem-se rejeitadas e não vão. Ainda vão pagar para ser gozadas? Eu próprio vou a certos sítios hoje, de uma malta nova porreiraça, e sinto-me estranho ali, sinto-me a mais e vou-me embora. Não me querem lá. Na realidade, eu não faço parte da tribo deles. E eu respeito isso: «não sou da vossa tribo, *be happy*». E vou procurar outra tribo com a qual eu seja feliz. Na realidade... é só isso, é só de felicidade que falamos e da liberdade de poder ser feliz com quem se quiser e como se quiser. Eu nunca deixei de encontrar recursos para fazer o que quis fazer, desde que encontrasse pessoas que estavam na mesma linha de cumplicidade. É aquilo que o Luis Miguel Cintra também há pouco estava a dizer: trata-se de um encontro de pessoas. Eu vim para o teatro para ser livre, para poder ser aquilo que eu achava que no Direito não podia ser. E não me sinto mal tratado. Sinto-me muito divertido.

Luis Miguel Cintra: Miguel, tu dizes coisas muito certas mas é pensando em ti próprio como produtor. Aliás, como produtor-artista. Se na função que tu estás a descrever, em vez de te teres a ti, tiveres um produtor-contabilista, provavelmente as *démarches* são as mesmas mas chega-se a uma conclusão diferente: o encontro é entre a bolsa e a bilheteira.

Miguel Abreu: Por isso é que eu defendo que todo o artista deve ser também produtor. Às vezes há artistas que vêm falar comigo e perguntam: «conheces alguém que produza o meu espectáculo?». «Que produza o teu espectáculo? Como assim?»

Luis Miguel Cintra: Produzir o que é que é? Tens é de conseguir que o espectáculo se faça...

Miguel Abreu: Uma coisa é a produção executiva. Outra coisa é a produção-criação. Não há melhor produtor do teu próprio trabalho do que tu.

Luis Miguel Cintra: Pois claro, porque eu é que estou interessado naquilo que se está a fazer.

Miguel Abreu: Não há melhor produtor do que o próprio criador. Agora, o criador tem de ter a percepção de que não existe numa galáxia qualquer lá em cima na estratosfera e que tudo lhe é devido. Só lhe é devido aquilo que for capaz de conquistar. E conquistar recursos é, antes de mais, ser capaz de se organizar em função da sua capacidade de dialogar com os outros.

Isabel Craveiro: E é exactamente por isso que a questão da causa é tão importante...

A companhia de onde eu venho vai fazer 25 anos em 2019, mas só estamos num teatro desde 2008. Ter um espaço obrigou-nos a um exercício de reflexão muito grande, que teve a ver com o público, com a causa e com a dimensão do projecto. A lógica dos meios de produção que vivemos hoje em dia é completamente contrária à existência de companhias. O que se quer são estruturas que não gastem dinheiro, altamente flexíveis, dinâmicas, que façam dois espectáculos em Guimarães, cinco no Porto, um em Aveiro, etc. Que andem a circular. Essa lógica inibe, é absolutamente contra, o desenvolvimento de uma relação regular com um público, de que tanto os espectadores como os artistas precisam. Precisamos deste encontro de que estamos a falar, genuíno, verdadeiro, para que todos cresçamos. Se uma companhia não se pode apresentar regularmente e dialogar de forma constante com um público, isso não acontece.

O Teatrão é uma estrutura diferente das outras porque começou por ser uma companhia para a infância. Eu cheguei à estrutura em 2001, depois de ter feito o curso de teatro – um curso de teatro um bocadinho particular, porque tinha uma componente pedagógica muito forte. Trata-se de uma companhia com um projecto pedagógico muito forte. O público que alimenta hoje em dia a Oficina Municipal de Teatro, que também é um teatro um bocadinho diferente dos outros, foi muito formado por nós ao longo dos anos. Há 15 anos que há classes de teatro regulares, por exemplo. De há

um tempo para cá, a partir do momento em que tivemos um teatro, começámos a pensar: «vamos ter um teatro e agora vamos fechar-nos aqui a fazer a nossa arte, os nossos espectáculos, a achar que somos os maiores, ou vamos tornar o desígnio de um teatro municipal uma causa a sério?». A nossa preocupação é que as pessoas se sintam em casa. Que se sintam absolutamente à vontade para viajar connosco no nosso projecto e, também, para encontrar programação que faça sentido ali, naquele sítio, com as vizinhanças que temos, no território onde estamos inseridos.

Refiro-me à cidade, mas não só. O projecto educativo e pedagógico tornou-se tão importante que deu frutos maravilhosos: uma das pessoas fundadoras d'Os Possessos, por exemplo, veio de lá. Pessoas que foram para outras companhias, que estiveram na Cornucópia com o Luis Miguel Cintra, ou que estão agora com a Mónica Calle... Há uma data de gerações que foram ali formadas que gostam de teatro e que querem fazer e ver. Estas pessoas alimentam o público e levam outras. Identificam-se com aquele espaço e sentem-se bem ali – sentem que é um espaço de liberdade. Isto demora muitos anos a construir.

Eu só estou no Teatrão desde 2001, mas sinto que a maior conquista que fizemos em Coimbra foi a de termos aquele espaço. Foi uma luta imensa... Eu fui durante muito tempo atriz, directora de produção, tudo e mais alguma coisa na companhia, tal

como os meus colegas. Agora temos um espaço e, há dois anos, perdemos o subsídio da DGArtes. Vimo-nos obrigados a despedir metade da companhia e a acabar com a programação. A Câmara Municipal não aumentou o financiamento um cêntimo, mesmo perante estas circunstâncias. Estes dois anos foram passados a pensar na nossa vida, a equacionar se resistiríamos ou não e a que é que nos poderíamos agarrar. Agarrámo-nos por um lado à causa e a essa capacidade de resistência que acho mesmo que temos de ter. Convicções muito

ISABEL CRAVEIRO

ACTRIZ, ENCENADORA E PROFESSORA DE TEATRO. DIRECTORA ARTÍSTICA DO TEATRÃO DESDE 2009. LICENCIADA EM TEATRO E EDUCAÇÃO PELA ESEC. FEZ TAMBÉM FORMAÇÃO NO TEUC; UM CURSO LIVRE DE INTERPRETAÇÃO NA ESEC, COM ANTONIO MERCADO; UM SEMINÁRIO COM DRAGAN KLAIC; DOIS CURSOS DE FUNDAMENTOS DO SISTEMA DE STANISLAVSKI, COM VALENTIN TEPLYAKOV, DECANO DA ACADEMIA TEATRAL DE MOSCOVO – GITIS; E UM CURSO LIVRE DE CENOGRAFIA COM JOSÉ DIAS. COMO ACTRIZ PARTICIPOU EM ENCENAÇÕES DE JOSÉ NEVES, MARCO ANTÓNIO RODRIGUES OU PATRICK MURYS, ENTRE OUTROS. FOI ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO DE JOÃO MOTA EM *O EFEITO DOS RAIOS GAMA NAS MARGARIDAS DO CAMPO*. ENCENOU TEXTOS DE JORGE LOURAÇO FIGUEIRA, SIMON STEPHENS, SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN OU MOLIÈRE, ENTRE OUTROS. EM 2012 CONCEBEU A PLATAFORMA DO MONDEGO, ESTRUTURA DE CIRCULAÇÃO E FORMAÇÃO PARA O TEATRO AMADOR DO BAIXO MONDEGO. MINISTROU OFICINAS DE TEATRO PARA ENTIDADES COMO O MUNICÍPIO DE COIMBRA – ACÇÃO SOCIAL, FENPROF, DGE. COORDENA ARTISTICAMENTE O BANDO À PARTE (PARTIS/GULBENKIAN), DESDE 2010, ONDE DIRIGIU PROGRAMAS DE INTERCÂMBIO INTERNACIONAL, FINANCIADOS PELO JUVENTUDE EM ACÇÃO.

fortes. E, por outro lado, agarrámo-nos ao público. Porque quando os encontros são verdadeiros há um retorno. As pessoas dizem-te que não podes parar. E isso é absolutamente incrível. Mas a lógica dominante hoje em dia cria contradições imensas. Esta lógica dos programadores faz com que, por exemplo, uma Câmara Municipal com tantos teatros recuperados não veja vantagens em criar e estimular a identidade de um público, uma comunidade no território, ao acolher um projecto residente. Isso está completamente posto de parte porque o que interessa é a lógica do evento. Há pouco estava a falar com Levi [Martins] e perguntei-lhe: «então vocês vão ser a companhia residente aqui no Cinema-Teatro Joaquim d'Almeida?»¹¹. Mas isso não parece interessar às câmaras, o que interessa é a política do evento. Aliás, as câmaras do país todo querem é ter Lisboa nos seus teatros. Basicamente é isto. E Lisboa não faz a mínima ideia do que se produz no resto do país. Não sabe com que dramaturgos se trabalha, que encenações se faz, onde é que as pessoas estudaram, que relações têm, com quem é que aprenderam, se essas pessoas vão ver espectáculos a Lisboa ou não. Não sabem. Nós desconhecemo-nos todos uns aos outros. E um grande problema consiste em não haver uma representação da classe que acho que devia haver.

Luis Miguel Cintra: Quando falamos de subsídios do Estado, o que a gente devia saber é o que é que o Estado quer oferecer aos próprios contribuintes, porque o dinheiro é dos contribuintes. O Estado está a servir de intermediário entre o dinheiro dos contribuintes e os próprios contribuintes. O que é estranho é que ultimamente tanto faz, como dizia o Miguel [Abreu], se é de esquerda ou de direita aquilo que o Estado pensa. O que o público quer é sempre a mesma coisa: produtos consumíveis para passar o tempo. A isso é que eu acho que nós, como produtores do nosso próprio trabalho, nos podemos opor politicamente. Nós não queremos fornecer a papa já feita, não queremos que o Estado forneça papa já feita às pessoas. Eu, pelo menos, não quero isso.

Isabel Craveiro: Eu também não.

Luis Miguel Cintra: Acho muito perigoso a gente interiorizar as regras de apoio e passar a reger-se para as satisfazer. E acho que quase toda a gente cai nesse erro.

Isabel Craveiro: Eu acho que sim também, toda a gente escreve aquilo que a DGArtes quer ler.

Luis Miguel Cintra: Eu não consigo responder a muito do que é valorizado nos concursos de apoio. Digressões: zero. É fatal para a classificação.

Isabel Craveiro: As coisas não são todas iguais...

Luis Miguel Cintra: Pois não, exactamente, mas a gente recebe uma formulação que igualiza tudo. E, portanto, o exercício passa a ser o de aldrabar.

Isabel Craveiro: Mas há muitos anos que isso acontece, não é?

Luis Miguel Cintra: Ultimamente é pior.

Isabel Craveiro: Eu conheço artistas que há mais de 20 anos alimentam a sua criação através de apoios pontuais. E quando eu perguntei à Directora-Geral das Artes por que é que não criava uma linha específica para artistas emergentes ligada ao ensino superior e às escolas de onde estão a sair os actores, a resposta foi: «não estamos em tempo de pensar sequer criar novas estruturas». O que querem é acabar com as estruturas que existem...

Luis Miguel Cintra: Não há uma perspectiva de apoiar a actividade teatral como um serviço público.

Isabel Craveiro: De todo. Mas o pior de tudo, Luis Miguel, é que isso é intencional.

Luis Miguel Cintra: Pois é, eu sei que é.

Isabel Craveiro: É intencional e pertence a uma ideologia que é uma ideologia de mercado. Também é intencional, e desde sempre foi, não educar artisticamente na escola.

Levi Martins: Deixem-me colocar algumas questões que me parecem importantes, que têm que ver com a lei e a Constituição, que deveriam regulamentar a acção da Direcção-Geral das Artes. Há pouco tempo fui ler o decreto-lei n.º225/2006 e o que diz lá claramente é que, por exemplo, em relação a espaços como este (Cinema-Teatro Joaquim d'Almeida), a fase depois da recuperação deveria consistir em fixar companhias e artistas¹². Está na lei mas nunca se fala sobre o assunto. Às vezes parece que estamos a falar sobre estas coisas a partir dessa colisão ideológica com um novo paradigma, mas a lei existe e não está a ser cumprida. O que é, afinal, uma política

cultural? E que papel é que os artistas têm nessa política cultural? Que papel é que os artistas podem ter num cineteatro? Parece-me também que a ideia que existe, de um modo geral, é de que o melhor é nós não estarmos aqui. É melhor nós, artistas, não estarmos dentro destes espaços.

Miguel Abreu: Historicamente, o que aconteceu – devo dizer que sou contra companhias residentes em teatros municipais – é que durante muito tempo uma série de teatros municipais ficaram “propriedade exclusiva” de companhias que só programavam os seus “amigos”. Estariam no seu legítimo direito se o fizessem em espaços privados, mas não em espaços públicos. Passou-se então do oito para o 80: porque agora surge um conjunto de programadores “iluminados” pelas políticas europeias, que seguem regras comunitárias muito assertivas para ir buscar os fundos comunitários que interessam à política autárquica – e isso distorceu uma série de pensamentos bondosos, muitos deles até aqui discutidos neste palco, por exemplo na constituição da Artemrede¹³. A meu ver aquilo que devia haver era teatros com directores e não com programadores na direcção. Com directores que depois poderiam acolher quer companhias, quer programação de programadores (o programador tornou-se tão autoral como um curador de exposições – eu já tenho visto o nome dos curadores muito maior do que o nome dos artistas). Lembro-me de ir a Évora, ao CENDREV, fazer uma peça de teatro por decisão da Direcção Regional de Cultura do Alentejo, já que o Teatro era municipal. Obrigaram o Mário Barradas a receber-nos. Fomos recebidos por um técnico porque não nos queriam lá. Porque o nosso espectáculo era de fraca qualidade? Porque não éramos alinhados com o Partido Comunista? A verdade é que foi um grande sucesso e houve uma espectadora que subiu ao palco e disse: «Graças a Deus que vêm cá outras coisas». O que percebi, e sem juízos de valor, é que já estavam fartos dos espectáculos do CENDREV... É preciso ter a informação histórica. Na Companhia de Teatro de Almada o Joaquim Benite tinha uma postura completamente diferente, mas a maior parte das companhias de teatro apropriavam-se dos espaços. Foi o teatro que também criou estas circunstâncias por razões políticas e ideológicas que estão completamente identificadas.

Quando criei a Cassez em 1987, como queria ser patrão – estava a ser honesto – chamaram-me puto fascista. Está bem escrito em vários jornais: «nasceu um puto fascista para o teatro». Porque eu queria ser empresário quando ser empresário era um crime de lesa pátria. Queria ter uma sociedade por quotas quando toda a gente

fazia cooperativas. Cassefaz: Espectáculos, Vídeos e Publicações Culturais – não é artísticas, é culturais o que está escrito desde 1987 no nome da empresa. Esta é outra questão. Uma coisa é discutir cultura e os direitos dos cidadãos à cultura, outra é discutir os direitos dos artistas. Eu sou artista mas não faço essa confusão. Eu tenho de reflectir sobre as questões artísticas no seio das artes. As questões culturais são muito mais abrangentes e não podem ser distorcidas, como a maior parte das vezes são, pelo discurso dos artistas.

Pedro Alves: Alinhado com a ideia de que as histórias pessoais importam, vou começar por aí. Os meus pais têm a quarta classe. O meu pai era talhante, começou aos 11 anos e trabalhou até aos 67 anos. Reformou-se agora. A minha mãe era a programadora cultural lá de casa. Era ela que geria aquele teatro e eu o meu irmão éramos, por assim dizer, os protagonistas da história. Nunca nos levaram ao teatro. Nunca ouvi os meus pais a falarem de teatro, nunca tive qualquer contacto com o teatro durante 17 anos e, de repente, de um momento para o outro, quase inexplicavelmente, fui convidado por um professor que tinha uma companhia em Sintra para fazer lá umas coisas e dizer umas graças. Foi assim que comecei a trabalhar no teatro.

Lembro-me de o meu pai... Não me lembro muito, porque o meu pai trabalhava de manhã à noite: entrava no talho às seis da manhã e saía de lá às oito da noite. Vinha a tempo de trazer uns bifés para o jantar, a minha mãe preparava os bifés, nós jantávamos e nem me lembro muito bem mas acho que ainda via um bocadinho de televisão com ele. Depois íamos para a cama. Passei a minha infância a ver muito pouco o meu pai porque ele trabalhava imenso. E fazia muita questão de nos levar para o talho. Ao meu irmão ele conseguia convencer melhor. A mim era mais difícil; prometia-me uma bicicleta, umas coisas, mas mesmo assim aquilo não me seduzia muito. Era um espectador resistente... O meu pai queria que nós herdássemos o talho. Ele começou aquilo aos 11 anos, caraças. Tinha sido uma vida inteira, portanto era importante para ele. Só muito mais tarde, para aí há um

PEDRO ALVES

LICENCIADO EM ESTUDOS ARTÍSTICOS E MESTRE EM ESTUDOS DE TEATRO PELA FLUL. CO-FUNDADOR E DIRECTOR ARTÍSTICO DO TEATROMOSCA, ONDE TEM DESEMPENHADO FUNÇÕES DE ACTOR, ENCENADOR E PRODUTOR. FREQUENTOU FORMAÇÕES EM DIRECÇÃO DE ACTORES, ENCENAÇÃO, DRAMATURGIA, GESTÃO DE PROJECTOS, ENTRE OUTRAS. COMO ACTOR, TRABALHOU COM TEXTOS DE ERIC BOGOSIAN, SÓFOCLES, STIG DAGERMAN, FERNANDO SOUSA, JAIME ROCHA, JEAN GENET. DESEMPENHOU FUNÇÕES DE FORMADOR NAS ÁREAS DO TEATRO, DA ANIMAÇÃO SOCIOCULTURAL E GESTÃO CULTURAL EM DIFERENTES INSTITUIÇÕES. TEM COLABORADO COM O QUORUM BALLETT NA DIRECÇÃO ARTÍSTICA E ENQUANTO DRAMATURGISTA. NO TEATROMOSCA, DIRIGIU *DOG ART*, *KIP*, *AS TRÊS VIDAS DE LUCIE CABROL*, *EUROPA*, *TRÓIA*, *MOBY-DICK*, *O SOM E A FÚRIA*, *FAHRENHEIT 451* E *MODOS DE VER: — — —*, ENTRE OUTROS PROJECTOS. APRESENTOU COMUNICAÇÕES EM COLÓQUIOS E SEMINÁRIOS EM FRANÇA, PORTUGAL E NA POLÓNIA.

mês, é que eu percebi que aquilo realmente era importante e que eu devia era ter ficado com o raio do talho.

Meti-me no teatro e tal, a mexer com outras carnes, e correu mal. O meu pai trabalhava das seis da manhã às oito da noite. Eu trabalho das seis da manhã à meia-noite. Tenho dois filhos, vem aí um terceiro, os dois já me vêem muito, muito pouco, o terceiro ainda me vai ver menos, parece-me. Há bocado o Luis Miguel, a Anne... a malta vai repetindo esta ideia... e eu compreendo o que dizem, mas adicionava-lhe outra coisa: quando se fala do amor, da paixão pelo teatro, que ser actor não é bem uma profissão, é uma vocação, e o diabo a sete, bom, não será que se calhar esse discurso contribui precisamente para a precariedade do nosso trabalho? Eu trabalho e ganho mal que me farto. Trabalho muito e ganho muita mal... Porquê? Porque a generalidade das pessoas, incluindo a minha mãe, o meu pai, as pessoas que me são muito próximas e me amam muito, acham o seguinte: «ele faz isto porque ama, portanto não tem de receber por isso». E eu passo uma vida inteira... Há 20 anos que ando a explicar à minha mãe: «Está a ver aquele espectáculo que foi ver, que até gostou...». E ela está sempre: «Mas por que é que tu não arranjas uma profissão onde ganhes?». «Mas eu até ganho, até consigo ter algum sustento». A ideia de que é uma vocação e é algo que é maior do que a vida e tudo mais, assim uma espécie de santidade, em que podemos andar descalços, não há problema nenhum... Só estou a dizer: será que isso não contribui para uma certa precariedade que nós sempre vivemos, continuamos a viver e vamos viver ainda mais?

Em 1999 criei uma companhia de teatro com um amigo. E decidimos exactamente a mesma coisa que quase toda a gente: «Quero produzir, quero criar os meus próprios espectáculos, não quero fazer aquilo que os outros me impõem». E então começámos um projecto. Não é o Teatromosca, não era um projecto pessoal, era um projecto de duas cabeças a que, ainda para mais, depois foram-se juntando outras. Eu saí, entraram outras... Curiosamente nos últimos anos, porque as coisas estão cada vez piores, ou há alguém que pega naquilo e leva aquilo às costas, venha o que vier, ou aquilo morre. Que é o que vai acontecendo muito por aí. Uma das coisas com que me identifico particularmente é a ideia de resistência, de resistência política àquilo que está instalado. O que está instalado é haver – e não é do Teatro Nacional, é de lá de fora, no estrangeiro passa-se o mesmo, nos teatros municipais e por aí adiante – carreiras curtas, tempos de montagem curtos... Se falarmos do Festival de Avignon, do Festival de Edimburgo ou de qualquer outro festival, aquilo tem de ser tudo em três tempos, não pode demorar mais do

que uma hora, porque depois tem de vir não sei quem, não se pode ter ensaios... O dinheiro é curto. Conclusão: se o tempo é dinheiro, então o tempo também tem de ser curto. Se nós queremos resistir, então que raio, vai ser difícil, vai ser muito, muito difícil. Mas temos de resistir.

Uma das políticas recentes que nós adoptámos dentro do Teatromosca foi precisamente a criação com tempos longos, longuíssimos. Um ano de trabalho. Com o Ruben Jacinto¹⁴, que participou enquanto músico em duas produções recentes do Teatromosca, estivemos um ano a trabalhar. Um ano. Quem é que nos pagou esse ano de trabalho? Ninguém. Sujeitamo-nos a isso? Eu dizia: «Ó Ruben, lamentavelmente, eu gostava de te pagar 1.500 euros por mês para tu estares aqui durante um ano, mas não tenho dinheiro para isso. Recebes 500 euros por três meses e os outros nove, olha, dá umas aulas, faz umas coisas, eu tento arranjar-te mais uns trabalhos aqui e ali e acolá. Mas eu não prescindo deste tempo de criação e gostava que tu também não prescindisses». A que é que isto leva? Leva a que vai tudo para a televisão, vai tudo fazer outras coisas, ninguém tem disponibilidade. «Epá, eu só posso ensaiar às não-sei-quantas». É complicado. O tempo é dinheiro, se queres trabalhar com tempo, tens de ter dinheiro.

Depois, em relação ao trabalho em rede. O trabalho em rede é muito bonito. Faz lembrar a ideia dos franceses relativamente ao estatuto de intermitência. É muito bonito, excepto quando o subvertemos. Quando uma série de carolas que têm tendência a pensar só no seu umbigo e no cotão que lá é criado, se lembram de: «Okay, se tu tens o estatuto de intermitência, trabalhas cá seis meses, estás a ganhar 2.000, 1.000 vai para o Estado, e depois vais receber esses 1.000 quando tu estiveres desempregado, então trabalhas comigo seis meses, és despedido e nos outros seis continuas a trabalhar comigo mas recebes do fundo desemprego». É isso que acontece hoje em dia em França e muitos actores franceses estão a ser sujeitos a esse sistema. Se eles andam por lá a repensar aquilo é porque também os artistas, os próprios artistas ou os actores, estão a sujeitar-se a isso, e os empregadores, os directores das companhias ou dos festivais, andam a sujeitá-los a isso. Em Portugal, relativamente à rede, e às redes: é uma ideia interessante. Não é nova, vem de fora, é tudo muito engraçado. Mas se eu não conseguir entrar na rede, para que é que ela serve? O que acontece hoje em dia, como o Miguel estava a dizer relativamente às companhias que se instalavam dentro de teatros, é que existe uma monopolização das próprias redes. Para tentar entrar dentro de uma rede... eu já cheguei a dizer a um programador:

«mas queres o quê, que eu me ponha de joelhos e te faça um bico, é isso?». Lamentavelmente é assim que as coisas acontecem. Há uma rede, sim, mas serve apenas uns quantos, ou porque são amigos, ou porque são cúmplices, ou porque trabalham de uma forma que serve aquele modelo que decidiram que é o modelo de funcionamento e de produção que resulta. E a rede não abre para lá disso. Para que é que deveriam servir as redes? Deveriam servir para oferecer diversidade. Se nós não oferecermos diversidade, espectáculos para crianças, espectáculos de revista, espectáculos disto, daquilo... se não houver a possibilidade de oferecer diversidade, estamos sempre a deixar na mão de uns quantos iluminados, entre muitas aspas, a selecção do que há para ver. Uns quantos iluminados que acham que sabem, ainda para mais, o que é o gosto do público... Sabem lá eles o que é que é o meu gosto, ou o gosto da minha mãe, ou do meu filho que ainda está para nascer. Sabem lá. Estão a programar para um gosto? Mas um gosto de quem? Quem é o público? Isso não existe, não existe um público.

Quando quis ir para o teatro, queria lá saber de Excel, de formulários... Queria fazer teatro. Queria, com um desejo muito espontâneo, fazer aquilo que eu queria fazer. Hoje em dia a espontaneidade foi completamente varrida para debaixo do tapete. É impossível ser espontâneo. Tenho de programar com não sei quantos anos de antecedência. Tenho de ter, inclusivamente, um palavreado todo vazio constituído por uma série de conceitos ociosos que servem única e exclusivamente para pintar umas coisinhas naquelas plataformas todas, que é tudo muito bonito. Eu acredito que alguns daqueles conceitos, algumas daquelas terminologias todas que ali temos de despejar poderiam servir para alguma coisa, mas infelizmente está tudo completamente desfasado do mundo real. Temos um mundo virtual, onde nós temos de preencher uma série de formulários, que está completamente desligado do mundo real. Já o Platão falava disso, mas nós agora ainda estamos mais afastados do real. Criámos uma plataforma, uma série de instrumentos que nos afastam cada vez mais da realidade.

Termino com uma história surreal do nosso relacionamento com a DGArtes. Em 2015 nós concorremos e fomos excluídos, a candidatura não foi apoiada. Seguimos com a nossa vida para diante e o espectáculo produziu-se na mesma. Estreámo-lo em França, viemos para Portugal, estreámo-lo em Portugal, tudo muito bem. Sabíamos que não íamos receber o subsídio. No dia 31 de Dezembro recebemos um telefonema da DGArtes: «Ah, afinal, vocês vão receber; tivemos aqui umas sobras, vocês vão receber. Querem receber?». Dia 31 de

Dezembro. Eu podia até estar nas Maldivas, mas não, porque os subsídios não dão para isso... Então eu estava no meu quintal, com um frio dos diabos, e pensei: «Este gajo estará a falar a sério, a ligar-me de uma instituição pública? É assim que se gerem os dinheiros?». Respondi: «Eu estava tentado a dizer-lhe que afinal já não quero o subsídio, mas como não é só para mim e eu tenho de pagar a uma série de outras pessoas, vou-lhe dizer sim. Mas diga-me lá o que é que eu tenho de fazer agora». «Então agora tem até às quatro da tarde para tratar desta papelada toda». E eu: «Mas tem noção do dia que é? Vá mas é divertir-se, por amor de Deus». «Não, eu tenho de tratar disto, é uma missão que eu tenho». «Então pronto, vá, eu trato-lhe dos papéis e nós vamos receber a verba». E recebemos. Incrível. Nesta merda deste país é assim que se gerem dinheiros públicos. Em suma: isto é uma ganda cobiada, eu sou um cobói e ando a ver se apanho alguma vaca – e se apanhar a vaca levo-a mas é para o talho do meu pai – que entretanto já não existe – e pronto, dedico-me àquilo.

Luis Miguel Cintra: Eu acho que a maneira de reagir contra isso deveria ser, no fundo, lembrar às pessoas que esses funcionários também são pagos por elas, pelos contribuintes. Dinheiro que não nos dão é dinheiro que eles recebem. E, para além disso, provar pela prática que existe um público que não é necessariamente o mesmo para cada uma das estruturas. Eu sou defensor da existência de muitos públicos com uma relação verdadeira com os espetáculos. Tenho a certeza que vocês reúnem um certo número de pessoas que gostam dos vossos espetáculos, se sentem bem com a vossa linguagem – isso deveria servir de base ao apoio do Estado. O que está a ser apoiado é de utilidade pública: os apoios não são apoios aos artistas, são apoios para que o público tenha acesso a determinados espetáculos. A discussão tem de ser toda deslocada para aí.

Pedro Alves: Ainda relativamente à última história que contei, gostaria de acrescentar o seguinte: nós apresentámos uma candidatura com 16 diferentes datas e espaços de apresentação ao longo de nove meses. Estreávamos o espetáculo em França e íamos passar por 16 sítios diferentes em Portugal e em França. Tínhamos uma rede, que maravilha! Tínhamos um circuito de apresentação invejável e recusaram aquela proposta. Quando no dia 31 de Dezembro me ligaram a dizer, «Ah, afinal temos aqui uns trocos, aceitam?», eu respondi: «Mas olhe, repare, nós pedimos 25.000 euros para servir isto tudo, para correr isto tudo e vocês não nos quiseram subsidiar esse

programa. Você acha que eu ainda tenho essa rede disponível? Não tenho. Agora vai ser um esforço enorme para eu reactivar tudo aquilo que tive de deitar fora. Está a compreender?». «Sim, mas se vocês quiserem a verba querem, se não quiserem, não querem». O que é que aconteceu? Para reactivar aquilo tudo que entretanto já não era possível – eu não conseguia ter durante nove meses um grupo de pessoas disponível para circular com o espectáculo em condições fraquíssimas de vida, passando por teatros municipais de onde saio com 100 euros no bolso, porque nem a alimentação pagam – foi uma trabalhadeira tremenda. Ora, inicialmente não nos quiseram dar 25.000 euros para aquele programa todo. No dia 31 sobrou-lhes uns trocos, toma lá 25.000 euros... E eu terminei agora aquele programa e não fiz 16, fiz oito. Quem é que saiu a perder? Todos. Eu ganhei o mesmo. Os 25.000 euros entraram lá na conta. É ridículo que isto aconteça...

Luis Miguel Cintra: Por isso é que eu sou contra os júris. Acho que são uma maneira de esconder a responsabilidade política das decisões. A decisão é do júri, de acordo com uma grelha de valorizações que nunca sabemos quem fez e é estúpida em si própria, completamente alheia à realidade. A responsabilidade deixa de ser dos políticos que lá estão e passa a ser dos técnicos, que em princípio são os membros do júri escolhidos pelos políticos. É uma pouca vergonha.

Isabel Craveiro: O Luis Miguel defende que seja por exemplo a Directora-Geral das Artes a decidir a quem vai dar o dinheiro?

Luis Miguel Cintra: Sim, porque pelo menos assim sabemos quem é a pessoa que toma as decisões. Dessa forma, para a próxima talvez votemos num partido diferente – ou deixemos de votar em qualquer partido, porque têm todos o mesmo critério que é o da auto-defesa da classe política...

Miguel Abreu: Eu por acaso sou a favor de que haja júris. Acho é que não deve haver um concurso único, devia haver quatro ou cinco tipologias diferentes para objectivos diferentes – para a infância e juventude, teatro experimental, criação de públicos ou repertórios, ou o que quer que seja. Julgo que devia haver vários concursos e cada concurso devia ter júris com nove jurados, porque é evidente que os jurados é que acabam por fazer a política cultural. Não custa nada escrever coisas muito bonitinhas nos decretos-lei... O Arts Council, por exemplo, que define a política da internacionalização do teatro inglês, tem um júri de 50 e tal pessoas. Uma espécie

de conselho de Estado. Claro que quem não fica apoiado para essas internacionalizações também diz que aquilo não funciona, etc. Mas olhando para os últimos 40 e tal anos de teatro, em que já houve comissões que decidiram politicamente e júris mais diversificados, de todas as formas eu prefiro que haja vários júris, de preferência com mais jurados, para poderem ser tecnicamente mais capazes de avaliar determinados critérios e parâmetros. Não sei, por exemplo, como é que uma companhia como a Cornucópia concorria com o Teatro Infantil de Lisboa. Em termos de apetência de criação, os objectivos são completamente diferentes...

Pedro Alves: Mas como é que nós definimos, por exemplo, o que é teatro experimental?

Miguel Abreu: Pela tua própria opção.

Pedro Alves: Mas como é que o júri vai decidir? Eu é que decido?

Miguel Abreu: Tu é que decides se queres fazer teatro experimental ou não. Tu é que sabes qual é a linha da tua vida.

Pedro Alves: Mas depois respondem-me rapidamente, «Você concorreu aqui mas você não é experimental». Eu tenho dúvidas relativamente ao trabalho que faço, se sou experimental ou não.

Miguel Abreu: Mas isso é uma questão tua.

Luis Miguel Cintra: Experimental devia ser todo... Gostava de aproveitar para dizer que há quatro anos que andávamos a dizer ao Ministério que aquele subsídio era insuficiente e, mantendo-se a situação, teríamos de acabar. Responderam-me: «Mas essa decisão foi tomada noutra legislatura». Então, quer dizer, cada vez que muda a legislatura temos de voltar a aprender toda a História. Então os senhores que são nomeados para estar lá não sabem qual é a História do teatro português?

Miguel Abreu: Mas não é só no teatro que somos vítimas disto. É no teatro, na saúde, na educação, em tudo. É um problema do país, não é uma questão apenas do teatro.

Luis Miguel Cintra: Pois não.

Miguel Abreu: Quanto ao teatro experimental: todo o teatro é experimental, todo o teatro é uma experiência, obviamente. Mas

a ideia ortodoxa de teatro experimental é de que se trata de um teatro «contra o público, que não se preocupa com o público». E eu também defendo que se pode ter a intenção de fazer qualquer coisa completamente inovadora, que se pode estar um ano em pesquisa e não dar em nada. Errar faz parte do processo criativo. A tua vocação pode estar mais na procura do que no resultado. Excelente. Mas obviamente que esse teu trabalho será destinado a um público muito erudito ou preparado para apreciar mais o processo do que o resultado... Há quem pegue em textos que já existem – claro que vai experimentar uma encenação, mas não está a criar um texto de origem. Pode haver a intenção de, por exemplo, fazer o público compreender determinado texto de Molière fazendo-o na íntegra. E o público ouve e vê os quatro ou cinco actos completos. Outra abordagem consiste em partir do mesmo texto e transformar o Molière de 14 personagens numa só, não por razões económicas, mas porque se quer fazer uma outra leitura. Há miúdos que vêem em França, ou em Inglaterra, o Molière ou Shakespeare na íntegra, e depois sabem reconhecer o lado criativo inerente a essas propostas de leitura inovadoras – «Nunca pensei que estas personagens todas pudessem ser sintetizadas no D. Juan, sozinho, a falar...». Em Portugal, a maior parte dos miúdos – miúdos e graúdos – não tem oportunidade de ver um repertório completo para poder apreciar outra interpretação que reescreva o texto original... é um exemplo...

Todo o lado criativo é experimental. E é por isso que o público paga mais ou paga menos. O público, na verdade, o que paga é, essencialmente, o risco. Depois de se acompanhar uma companhia de autor durante cinco ou seis anos, quase que se consegue, antes de lá entrar, imaginar a luz, o cenário, o ritmo... Poderá estar a experimentar, fá-lo dentro de uma linha. E o público quando vai à Comuna, ou quando ia à Cornucópia, quando vai ver a Olga Roriz ou o Paulo Ribeiro, está disposto a pagar – aquele que é o público fiel – porque já sabe o que aquilo é e não quer arriscar mais. O risco é muito maior quando não se sabe de todo o que é que se vai ver. Por isso, teoricamente, os programadores deviam ser os bons conselheiros do público, enquanto o público não tiver disponibilidade nem tempo nem maturidade para saber escolher por si. A figura do programador é uma coisa para acabar. Teoricamente, se o público se desenvolve e tem as suas capacidades críticas, não precisa de programadores para nada. Precisa é de criadores e de produtores, no sentido da criação-produção. Veja-se, por exemplo, na música: um cantor pode lançar um cd novo, mas não deixa de cantar aquelas duas ou três canções que o público quer ouvir – é por isso que vai pagar os 100 euros. Se

não as canta, as pessoas ficam desiludidas...

Pedro Alves: Eu aí tenho de discordar completamente de ti. Para mim é uma ideia completamente ultrapassada, essa de que o público tem de ser ensinado, de que temos de o educar, de que o público tem gosto. Eu tenho muitas reservas porque olho para o público, esse corpo, com uma maturidade e uma autonomia maior do que essa.

Miguel Abreu: Mas se o público não sabe sequer que tu existes, como é que, por mais maturidade que tenha, chega lá?

Pedro Alves: Às vezes as coisas acontecem por acidente. O meu irmão nasceu. Quatro anos depois os meus pais tiveram uma criança, nasceu nado-morto, e depois vim eu. Toda a minha vida eu tenho pensado: «Caraças, se aquele puto não tivesse morrido à nascença, eu não estava aqui hoje». Às vezes as coisas não têm uma explicação, acontecem por acidente. E nós pensamos, «o público isto, o público aquilo...». E se de repente o Luís Represas deixar de cantar aquela da Loba e cantar repertório do Frank Sinatra? Se calhar daquelas 100 pessoas que ali estão, 90 saem e dizem: «Epá, queria a Loba». Mas 10 ficam e pensam: «Caraças, o Luís Represas a cantar o Frank Sinatra; isto surpreendeu-me».

Miguel Abreu: Eu não estou a dizer nada contra, estou a falar de outra lógica. Estava a falar do que é o risco. Há pessoas que pagam muito por arriscar muito. Há pessoas que pagam um balúrdio para se atirar de um avião e adoram a adrenalina. Eu nem que me pagassem... Cada um sabe o que é o seu risco, não podemos generalizar. O que podemos generalizar, porque isso é sociológico, é que todos lidamos, uns mais, outros menos, com o risco. E enquanto alguns estão dispostos a pagar muito pelo risco, a maioria das pessoas, do público, dos cidadãos, é conservadora.

Público: Seja como for, trata-se de uma questão política. As coisas começam pela base, começam pela escola. Enquanto não se começar a ir por aí, não se pode fazer nada e isto não vai mudar.

Miguel Abreu: Mas pode-se fazer, porque há coisas que estão ao nosso alcance. Nós podemos ir bater à porta das pessoas. Podemos ir falar com os centros de imigrantes, com as casas do povo, associações populares, podemos ir lá bater à porta. Eu estou a responder ao que foi perguntado há já algum tempo: como é que se faz público? Batendo à porta das pessoas.

Luis Miguel Cintra: Mas nesse caso és tu que decides se devem ver isto ou aquilo.

Miguel Abreu: Não, não digo o que é que devem ver, digo o que tenho. Chego lá e digo: «Tenho este conjunto de projectos, querem ver? Não? Amigos na mesma». Aliás, é uma coisa que também fiz com o João Brites, por exemplo, na Faro – Capital Nacional da Cultura 2005, nas aldeias. Íamos lá e dizíamos: «Temos aqui uma série de espectáculos, estão aqui bilhetes em seu nome, D.^a Rosa». «Ah, eu não quero ir». «Não faz mal, D.^a Rosa, está lá o bilhete em seu nome. Se for, está lá, se não for, não há problema».

Luis Miguel Cintra: E depois se calhar ficou muito envergonhada por não ir buscar o bilhete...

Miguel Abreu: Não só foram, porque ficaram muito contentes por o João Brites ter lá ido bater à porta, ter-se preocupado com ela, como fizeram uma grande parceria com O Bando. Alugaram uma camioneta e vieram conhecer o espaço em Palmela. E tu também tiveste as salas cheias no Teatro Municipal de Faro; tinhas medo que o público não fosse ver as vossas peças e esgotaram os dois dias. Havia imensa gente sequiosa de ver a Cornucópia no Algarve. Tu tinhas medo que as pessoas não quisessem ir, que eu lembro-me de dizeres: «Achas que vamos encher isto?».

Luis Miguel Cintra: Posso até ter agido mal. Mas há uma coisa que aconteceu muitas vezes, que foi termos vivido de um equívoco. Muitas vezes aquilo que se julgou que foi encontro da Cornucópia com o público foi um encontro de equívocos. Aquilo que o público estava a gostar de ver não tinha absolutamente nada a ver com o que tínhamos posto no espectáculo. Por que é que estava a gostar? Porque estava a ver uma companhia que já era famosa e conhecida. Uma comunicação verdadeira com o espectáculo é sempre aquilo por que suspiro. Nunca aconteceu? Claro que aconteceu. Houve um público que foi fiel à Cornucópia e com o qual existiu uma comunicação verdadeira. Outro exemplo: no *Miserere* que a gente fez no Nacional¹⁵ o público mais conservador saiu furioso. Mas apareceu um outro público, muito novo, muito mais inculto, que se mostrou curiosíssimo em relação àquele espectáculo e não tinha noção de como se afastava do Gil Vicente original. Houve um encontro verdadeiro com essas pessoas. Eu acho que compete ao Estado apoiar esse trabalho de diálogo com o público.

Miguel Abreu: Mas os direitos culturais são aqueles que o Estado não desenvolve. Desenvolve os direitos políticos, os direitos sociais. Todas as pessoas têm direito ao Serviço Nacional de Saúde e reclamam-no; todas as pessoas têm direito ao subsídio de desemprego e reclamam-no; todas as pessoas sabem que têm direito a votar e o Estado faz campanhas para as pessoas votarem. Mas ninguém diz: «o senhor tem direito à cultura», nem faz campanhas para reivindicarmos os nossos direitos culturais.

Álvaro Correia: Eu estou numa escola artística e recebemos muitos alunos que querem ser actores, ou que têm uma ideia de que querem ser actores, e entram grupos de pessoas muito antagónicas entre si. Há pessoas que não têm formação nenhuma mas que, de repente, têm um percurso inacreditável ao longo do tempo e pessoas que vêm com formação mas que têm muita dificuldade em aderir a outras possibilidades, outras visões do que é o teatro. Porém, o que sinto, de uma maneira geral, é que temos de estar num exercício constante de espicaçar a curiosidade: «Se vocês estão aqui e se querem ser artistas, então têm de ter preocupações, têm de ter curiosidade, porque se não têm curiosidade, se nada vos move, o que é que estão aqui a fazer?». Muitas vezes isto relaciona-se com o facto de trazerem ideias feitas sobre aquilo que é ser actor.

Eu também fui aluno na ESTC mas apanhei-a numa fase muito diferente. Existe, porém, uma característica comum: uma espécie de passagem de testemunho de geração para geração. Não quer dizer que não entrem outras pessoas... Há muitos professores que nem sequer passaram por lá. Mas nunca deixou de existir esta passagem de testemunho. Neste momento tenho ex-alunos que estão lá a dar aulas também. A ESTC nunca se preocupou muito com preparar os alunos no sentido da profissão porque também se calhar não nos apercebemos de como às vezes a profissão se transforma mais depressa do que a instituição-escola. Só este ano é que conseguimos, pela primeira vez, criar uns módulos de terceiro ano em que o objectivo é perceber o que é a profissão: o que é um recibo verde; que concursos é que existem; em suma, como é que se pode criar uma ligação com a profissão de forma concreta. Às vezes estas coisas demoram a articular dentro da própria dinâmica de escola. Os alunos aderiram em massa a estes módulos. Agora, é preciso termos consciência de que nem todos ficam na profissão. Isso toda a vida foi assim. Quer fossem 10, 12, 13 ou 14, nunca ficaram todos na profissão. Não é só por ter talento que se tem emprego, há tantos factores... pessoais,

familiares, sorte também, às vezes, enfim, há 10 mil factores que te levam a estares ou não nesta profissão. E acho que sim, tem mesmo de se ter amor, se não não vale a pena. Eu nunca a vi como emprego, sempre a encarei como um modo de vida. Sou actor, encenador e também sou professor. Sou momentaneamente também director do departamento de teatro da ESTC, mas é uma coisa que vai acabar. A minha vida é outra, gosto de representar e de dar aulas. Gosto de estar com os alunos naquele choque das dificuldades. Porque nas aulas o que nós trabalhamos é o erro. Tens de errar, tens de estar sempre a cair para te poder dizer: «Tenta lá outra vez». Fazer teatro é isto. Mesmo nós, a encenar e como actores, estamos sempre a errar, a tentar superar-nos. Não vejo outra forma. Eu não tenho medo de dizer aos meus alunos: «Não tenhas medo de errar, tens de errar, senão não sabes o que é que estás a fazer». Mas nós vivemos numa sociedade em que não pode haver erro. Não podemos errar. Não se pode falhar. Quando na arte temos de falhar. A arte é isso, falhar, falhar, até falhar menos, no fundo.

Luis Miguel Cintra: É importante que nós, pessoas do teatro, o pensemos não como qualquer coisa para passar o tempo, para entreter. O investimento de determinadas pessoas nos seus próprios espectáculos é um investimento que provém da necessidade de dizer aos outros qualquer coisa de fundamental. De outro modo, contribui-se para que se trate de mais um produto de marca num mercado normal, na concorrência com os outros.

Álvaro Correia: A sensação que tenho hoje em dia é que há muito tempo que não vejo um espectáculo que deixe marcas.

Miguel Abreu: Já viste muita coisa... O que eu sinto é que há pessoas a quem o teatro não chega. Nem lhes passa pela cabeça. Tu vês um grupo de jovens espanhóis com 17, 18 anos a discutirem em Madrid, Barcelona, Valência, ou Sevilha... Não sei se noutras cidades, mas nestas quatro já ouvi adolescentes a dizer: «Então, mas este fim-de-semana vamos ao teatro ou vamos ao cinema?». E raramente oiço os jovens portugueses a perguntar o mesmo. E se algum grupo diz «vamos ao teatro» basta um dizer «não, vamos ao cinema» e os outros todos vão ao cinema. O teatro não faz parte da ocupação de tempos livres. Se é entretenimento ou não é entretenimento, não interessa. É uma questão de ocupação de tempo livre. Ou o meu tempo livre é ocupado a ir ao teatro, ou a ir à missa, ou a um concerto, ou ao cinema. O teatro não faz parte do dia-a-dia... embora em certas zonas de

Portugal eu sinto que existe o desejo de participação, de fazer, mais até do que ver, fazer. E o fazer leva uma série de pessoas a ver.

Levi Martins: Existe, no entanto, o caso de Almada...

Miguel Abreu: Almada é diferente. Sempre tive muitas trocas de opinião com o Joaquim Benite e acho que ele de facto conseguiu deixar uma comunidade civil interessada em teatro.

Maria João Brilhante: Essa comunidade já existia¹⁶. Mas ele soube ligá-la.

Miguel Abreu: Eu sinto que há muitas coisas como havia em Almada, não vejo é muitos artistas disponíveis, com vontade de ir trabalhar com essas pessoas. Isso não vale notícias nos jornais... Os artistas estão mais preocupados com a fama, seja ela televisiva, seja o reconhecimento dos pares, e, por isso, produzem muito uns para os outros. Todos os dias recebo artistas que vêm com “o espectáculo” com que vão brilhar. Aquilo tudo somado só vai dar isso. E quando quero artistas para trabalhar com uma série de comunidades com necessidade de ter contacto com o teatro, têm imensas razões para não ir para lá.

Luis Miguel Cintra: Voltando um pouco atrás no que estavas a dizer: colocar-se como alternativa ir ao teatro ou ir ao cinema... É uma pessoa que tem uma preocupação consigo muito maior do que com o que vai ver. Eu nunca diria: «Vamos ao teatro», diria para irmos ver este grupo, ou esta peça, ou aquele filme, e diria o título do filme.

Isabel Craveiro: Há mais público mas é cada vez menos crítico e vai cada vez mais nessa perspectiva de ir ao teatro. E toda a gente bate palmas de pé, toda a gente adora, mas estive a dormir. É verdade.

Luis Miguel Cintra: Isso eu acho que é por causa da formatação.

Isabel Craveiro: É a forma como encaram o fenómeno teatral. Vão ver aquilo como se fossem ver a telenovela...

Maria João Brilhante: Vamos ter de terminar. Nós tínhamos pensado fazer um balanço, mas não vamos fazer balanço nenhum. Vamos deixar a conversa em aberto e prometemos que, daqui a algum tempo, tentaremos alargar este fórum e trazer mais pessoas para a discussão. Se calhar com outras questões. Vamos trabalhar para ver o

que retiramos daqui – não para fazer plataformas nem associações, porque acho que isso é absolutamente impossível, quanto a mim porque somos muito poucos. As pessoas conhecem-se todas muito bem, todas têm histórias vividas umas com as outras.

Infelizmente, aquilo que eu previ há quatro ou cinco anos atrás, está a acontecer. Lembro-me de ter conversado um bocadinho com o Luis Miguel Cintra e com a Cristina Reis em 2011 acerca disso, tive essa percepção por causa da função que desempenhava¹⁷. Conversei com pessoas da DGArtes, que estavam a começar um trabalho justamente no sentido de transformar aquele que era o modelo de organização teatral pensado depois do 25 de Abril entre a adopção de um modelo estatal, dos teatros dos países de leste e o modelo francês da descentralização, pós-2.^a Guerra Mundial. Foram dois modelos que se tentou fundir para criar qualquer coisa aparentemente nova, que fosse contra aquilo que era o teatro dos empresários, o teatro comercial, etc. Esse modelo começou a ser desmontado há quatro, cinco anos. E na verdade aquilo que vai acontecer é que as coisas levam o seu tempo, e eu acho que os nossos políticos, ou pelo menos os dirigentes, as pessoas que estão nos lugares que têm poder de decisão, têm tempo. Sabem que têm tempo e vão usar esse tempo para conduzir toda a actividade cultural, a oferta cultural, não a política cultural ou artística, mas a oferta cultural – o que tem que ver com a questão do mercado – no sentido de terminar estruturas fixas. Estruturas fixas não contam, não podem continuar a existir, a não ser os teatros nacionais e municipais. E por que é que o Álvaro falava dessa vertigem? Porque é uma espécie de olho do furacão, um centro que permite manter aquilo que vai substituir estes modelos em que trabalhamos mais de 40 anos, pelo que são os eventos, os acontecimentos, e toda a actividade pontual. Desde que a população seja servida de uma oferta que é dinamizada pelos teatros nacionais e pelos teatros municipais, em todo o país. O Luis Miguel dizia, e tem razão, que os teatros municipais têm dinheiro para trabalhar. Alguma coisa vai sobrar à volta, alguma coisa vai andar à volta desse olho e continuar a girar. «As companhias são estruturas pesadas», ouvi eu dizer; «o problema da gestão, o problema dos produtores das companhias é que não sabem gerir os seus recursos porque gastam muito dinheiro com pessoas». Gastam muito dinheiro com as pessoas! «Não podem gastar tanto dinheiro com as pessoas, têm de tornar ligeiras aquelas estruturas para poderem produzir mais». Esta é a lógica e, pouco a pouco, ela vai ser implantada, e não tem a ver nem com esquerdas nem com direitas, tem a ver com o modelo económico capitalista em que vivemos. Esta é a discussão que eu acho que

os artistas deviam ter. Não é sobre os seus trabalhos, não é sobre as suas companhias, é sobre o sistema em que estão inseridos. Tentar identificá-lo e tentar perceber, como disse o Luis Miguel, como é se pode resistir a ele, ou criar qualquer coisa que provavelmente não pode ser uma companhia ou uma estrutura, mais ou menos pesada não interessa, poderá não ser isso, mas tem de ser criada uma alternativa que venha dos artistas.

Álvaro Correia: Estão a ser criadas novas companhias por todo o lado que se autofinanciam e que, cada uma por si, estão a encontrar a sua voz. Mas faz-me pensar: «Como é que eles vão ter capacidade de desenvolver e aprofundar isso?».

Maria João Brilhante: São os que andam à volta. Os que andam à volta do tal olho do furacão que os vai buscar de vez em quando. Puxa-os e solta-os. E depois vai buscar outros e assim sucessivamente.

Isabel Craveiro: Mas o que eu sinto é que essa discussão sobre o modelo em que estamos e para onde vamos não ganha muita adesão na classe. Porque as pessoas têm medo...

Miguel Abreu: As pessoas também têm medo de se manifestar.

Isabel Craveiro: Eu acho que as pessoas têm medo de perder o financiamento.

Miguel Abreu: A questão é que no modelo francês, que veio com o Malraux, as companhias do teatro independente eram acompanhadas pelas casas do povo, pela acção cultural. Havia uma série de dinâmicas para lá dos centros dramáticos. Nós importámos só uma parte dessa rede. Criámos aqui um híbrido muito politizado que matou conceitos como o de acção cultural, que ficou politizadíssima. O público achou que o teatro era muito politizado à esquerda e não no sentido político original. Já na década de '80, estava um bocadinho na cara que as companhias envelhecem naturalmente. As companhias vistas como estruturas de produção ou têm capacidade de passar os seus recursos para [criadores] sucessivos, ou então são companhias de autor que tendem a acabar com o autor. As companhias sempre existiram. Sempre houve a companhia do actor tal, a companhia da actriz tal. E quando eles acabavam, acabava a companhia.

Acredito na possibilidade de se criar sistemas alternativos. Temos é de ser discretos. Porque realmente se alguém pensa que nós somos capazes de o fazer, trucidam-nos. Não há uma estratégia

política clara, há uma estratégia de poder que não se percebe bem para onde é que quer ir – se para a direita, se para a esquerda, se para o mercado... porque também não é óbvio que se queira ir para o mercado. Não existe um pensamento aparente a não ser o do proteccionismo de uma série de pessoas. Independentemente do que pensas, se és do “grupo”, estás protegido. Mas então que esse grupo, mesmo que se protegesse, produzisse pelo menos uma visão de futuro – coisa que não está a fazer. Ou então que as pessoas do teatro também gerassem visões de futuro estruturadas e estruturantes – o que também não tem sido possível. Essa é a parte em que nós somos culpados, porque não podemos estar à espera que sejam os outros a resolver os nossos problemas.

Maria João Brilhante: As formas de resistências têm de nascer de dentro, de quem faz.

Álvaro Correia: E a classe nunca esteve tão parada como nestes últimos anos.

1. Os temas propostos para a mesa-redonda foram os seguintes: «A importância das condições de produção para a liberdade de criação (espaços, financiamento, modelo de gestão, burocracia e prestação de contas vs. invenção, flexibilidade, tempo); Novas exigências colocadas aos produtores por diferentes formas performativas e pelo estado do mundo; Problemática das autorias».

2. No site da Biennial of Contemporary Arts encontra-se um texto relativo à sua primeira edição, do qual faz parte a seguinte passagem: «Museus, teatros, galerias, discotecas e espaço público – os espaços onde a BoCA tem lugar são os novos templos de uma sociedade que é hoje confrontada com reformulações (e ameaças) dos pilares da democracia, com a emergência de ideologias extremas que fazem propaganda da separação, do medo e da incerteza. As artes contemporâneas, hoje ainda mais fundamentais do que ontem devido ao momento histórico que vivemos, encontram toda a sua legitimidade, encontram neste tempo e nestes locais de culto o refúgio que permite cumprir o seu potencial, em liberdade, fraternidade, pensamento crítico e elogio da diferença».

(Disponível em <http://www.bocabienal.org/a-bienal/editorial/>)

3. «O presente do teatro português já não dispensa Os Possessos, Teatro da Cidade, SillySeason, Mascarenhas-Martins e Os Pato Bravo: cinco companhias que fazem coincidir juventude, consis-

tência, fé na criação colectiva e capacidade de fazer vingar a invenção sobre as dificuldades», é como começa o artigo de Gonçalo Frota intitulado *A marcha imparável das novas companhias do teatro português*, que foi publicado no *Ipsilon*, suplemento cultural do *Público*, a 10 de Março de 2017. Existe um conjunto mais amplo de estruturas fundadas recentemente (há menos de dez anos) que tem produzido de forma relativamente regular: Auéééu, Inquietarte, Terceira Pessoa, UmColectivo, entre outras.

4. Em 2017, a equipa do CIES-ISCTE-IUL elaborou, a pedido do Ministério da Cultura, o *Estudo Posicionamentos das Entidades Artísticas no Âmbito da Revisão do Modelo de Apoio às Artes*. Para tal, foi realizado um questionário online que foi preenchido de forma válida por 522 entidades. Os resultados deste estudo estão disponíveis online:

<https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/14962>

5. A Fundação GDA disponibiliza, por concurso, o Apoio a Espectáculos de Teatro e Dança e o Apoio à Circulação de Espectáculos, para além de Bolsas de Qualificação e Especialização. Informação disponível em: <http://www.fundacaogda.pt/pt/acao-cultural>

6. *Topografia* foi o espectáculo que o Teatro da Cidade apresentou no antigo espaço dos Primeiros Sintomas (Ribeira) em Março de 2017. Tratou-se de uma criação colectiva, com interpretação de Bernardo Souto, Guilherme Gomes, João Reixa, Nídia Roque e Rita Cabaço.

7. *GAE – Guia das Artes do Espectáculo*, de Miguel Abreu com a colaboração de Catarina Vaz Pinto e Joana Motta, 1995, uma edição da Cassefaz com apoio do Instituto das Artes. Foi o primeiro livro editado em Portugal dedicado exclusivamente à sistematização e estudo da produção de teatro e dança. Em 2009 foi editado um segundo *GAE – Guia das Artes do Espectáculo II*, dedicado ao teatro, à dança e agora também à música, com autoria de Miguel Abreu e a colaboração de Joana Motta, Rita Sousa Guerreiro, Manuela Duarte Neves, José Manuel Amaral Lopes e Manuela Jorge. Edição da Cassefaz com o apoio do Ministério da Cultura e Instituto Português das Artes do Espectáculo.

8. *Vida de Artista ou a Verdadeira História de Barbi*, de José Pinto Correia, com encenação de Alexandre de Sousa e interpretação de F. Pedro Oliveira, Miguel Abreu, Paulo Ferreira e Agnelo Vieira de Andrade. Estreou a 5 de Maio de 1993 no Teatro Maria Matos.

9. Pereira da Silva, Vasco (2007). *A Cultura A Que Tenho Direito – Direitos Fundamentais e Cultura*. Coimbra, Edições Almedina.

10. Durante 15 anos a Cassefaz obteve apoios do Estado de forma regular.

11. Desde a sua apresentação pública, em Janeiro de 2016, a Companhia Mascarenhas-Martins tem solicitado à Câmara Municipal de Montijo a disponibilização de um espaço. A utilização de espaços alternativos no Cinema-Teatro Joaquim d’Almeida tem sido possível mediante a sua disponibilidade e de acordo com os horários de funcionamento do equipamento municipal. A possibilidade de a Companhia Mascarenhas-Martins se tornar companhia residente do cine-teatro municipal tem estado, até ao presente, fora de questão.

12. «Tendo-se avançado substancialmente na recuperação, no alargamento e na renovação da rede nacional de cine-teatros, para o que decisivamente contribuiu o Programa lançado em 1998 pelo XIII Governo Constitucional, impõe-se criar condições para o seu funcionamento efectivo ao serviço da descentralização cultural, apoiando uma programação regular de qualidade, que inclua iniciativas educativas e favoreça também a fixação ou as residências de artistas ou entidades artísticas no interior.» Decreto-lei n.º 225/2006, substituído pelo Decreto-lei n.º 103/2017.

13. «A ARTEMREDE é um projeto de cooperação cultural com 13 anos de actividade ininterrupta, actualmente constituído por 15 municípios, agregando e fazendo interagir cidades com diferentes escalas. Trabalha a especificidade dos territórios através do apoio à criação artística, à programação cultural em rede, à qualificação e formação e às estratégias de me-

dição cultural», é o texto relativo à missão desta associação cultural sem fins lucrativos. Mais informação disponível em: www.artemrede.pt

14. Ruben Lopes Jacinto é um clarinetista profissional que já colaborou com estruturas como Teatromosca, Inestética ou Companhia Mascarenhas-Martins.

15. *Miserere* estreou a 15 de Abril de 2010 no Teatro Nacional D. Maria II, a partir do *Auto da Alma*, o salmo *Miserere Mei* e trechos do *Auto da Lusitânia*, do *Breve Sumário da História de Deus* e da *Carta a D. João III* sobre o tremor de terra de 1531, de Gil Vicente. Co-produção do Teatro da Cornucópia com o Teatro Nacional D. Maria II.

16. No livro *A Cidade do Teatro* (coordenação e direcção editorial de Sarah Adamopoulos; uma edição da Câmara Municipal de Almada e Ninho de Víboras – Associação Cultural comemorativa dos 20 anos de Mostra de Teatro de Almada, 1996-2016) conta-se a história da ligação desta comunidade ao teatro, a partir de muito antes da chegada do Grupo de Campolide a Almada.

17. Maria João Brilhante foi Presidente do Conselho de Administração do TNDMII entre 2008 e 2011.

SOBREVIVÊNCIA

LEVI MARTINS

A 29 de Março de 2018, a Direcção-Geral das Artes enviou aos candidatos os resultados provisórios do concurso de apoio sustentado relativos ao teatro (2018-2019 ou 2018-2021, consoante os casos). Rapidamente o documento foi partilhado nas redes sociais por muitos profissionais indignados, quer estivessem ou não ligados a companhias que, subitamente, se viam perante a ameaça de ter de encerrar. Entre as estruturas em risco encontravam-se o Teatro Experimental de Cascais, o Teatro Experimental do Porto, o FITEL, O Teatrão, CENDREV, Teatro dos Aloés, Teatro das Beiras, Primeiros Sintomas, entre outras. Refiro-me à lista dos elegíveis a que o montante disponível não chegava. Casos diferentes eram os da Casa Conveniente ou do Cão Solteiro, cuja avaliação negativa da componente de gestão tornava mesmo as candidaturas não-elegíveis. Se estes resultados não se alterassem, estaríamos perante uma significativa modificação do panorama teatral português. Talvez não de uma perspectiva quantitativa¹, como o Governo se apressou a frisar, mas certamente de um ponto de vista qualitativo e histórico. Certo é que, perante a divulgação destes resultados provisórios, o sector (se é que não é abusivo chamar sector a um conjunto tão reduzido de estruturas) mobilizou-se de imediato, tendo sido convocada uma reunião pelos Primeiros Sintomas no Centro de Artes de Lisboa para o dia 31 de Março. A sala foi pequena para o número de profissionais e representantes de estruturas que compareceram, entre muitos daqueles que estavam em risco e tantos outros que, por

LEVI MARTINS

LICENCIADO EM CINEMA PELA ESTC. MESTRE EM ESTUDOS DE TEATRO PELA FLUL. UM DOS FUNDADORES DA COMPANHIA MASCARENHAS-MARTINS, ESTRUTURA QUE DIRIGE DESDE 2015. COMEÇOU O SEU PERCURSO PROFISSIONAL NA ÁREA DA MÚSICA EM 2004. EM CINEMA E AUDIOVISUAL TRABALHOU COMO REALIZADOR, ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO, MONTADOR E DIRECTOR DE SOM. ESTAGIOU NO CINEMA-TEATRO JOAQUIM D'ALMEIDA. ENTRE 2014 E 2015 COLABOROU COM A COMPANHIA DE TEATRO DE ALMADA NAS ÁREAS DA COMUNICAÇÃO E EDIÇÕES, TENDO PARTICIPADO NA EDIÇÃO DO LIVRO *LUIS MIGUEL CINTRA: CINCO CONVERSAS EM ALMADA*. ESCREVEU *FRANCISCO PALHA*, LIVRO QUE INTEGRA A COLEÇÃO *BIOGRAFIAS DO TEATRO PORTUGUÊS*. FOI ASSISTENTE DE CINEMA DE JOÃO BRITES NOS ESPECTÁCULOS *ALMENARA* (O BANDO, 2016 E 2017). DIRIGIU OS ESPECTÁCULOS *TODA A GENTE E NINGUÉM* (2014 E 2016) E *TENTATIVAS PARA MATAR O AMOR* (2017); CO-ENCENAÇÃO COM MARIA MASCARENHAS). PRODUZIU *UM D. JOÃO PORTUGUÊS* (2017, 2018), COM DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO DE LUIS MIGUEL CINTRA E *O MEDO DE EXISTIR* (2018), COM TEXTO E ENCENAÇÃO DE MARIA MASCARENHAS.

solidariedade (ou outros motivos mais ou menos nobres), decidiram ali estar. A discussão foi acesa, entre propostas mais radicais, como a de convocar uma greve geral – rapidamente colocada em causa e abandonada –, erupções de indignação, sugestões de todos os géneros e, num rasgo espontâneo, a ideia de João Mota de formar-se uma comissão e solicitar-se uma reunião com o Primeiro-Ministro para lhe fazer chegar um conjunto de reivindicações. Assim foi. Um grupo de voluntários ofereceu-se para fazer parte de uma Comissão Informal de Artistas que redigiu a carta aberta que foi enviada a António Costa e aos meios de comunicação social:

Exmo. Sr. Primeiro-Ministro,

Da reunião alargada de estruturas artísticas, actores e agentes culturais que teve lugar no dia 31 de Março de 2018 no CAL, em Lisboa, derivou uma comissão informal que gostaria de lhe dirigir as seguintes palavras.

Somos profissionais da cultura – artistas, estruturas, produtores, técnicos, programadores – e gostaríamos de ver o desenvolvimento das artes em Portugal como eixo insubstituível de cidadania e de qualificação do país. A reformulação do apoio público às artes, anunciado há dois anos, e para a qual o Ministério da Cultura decretou o adiamento, por um ano, da abertura de novos concursos, culminou num processo de apoio que exclui algumas das mais marcantes estruturas do panorama artístico e cultural nacional, e diminui a acção de muitas outras, destruindo percursos de décadas – de criação artística, de construção de públicos, de vínculos laborais e de investimento público nesses projectos.

O sistema que este Governo impôs na cultura falhou por completo e de forma transversal, fragilizando ainda mais o sector artístico. O investimento público permanece largamente insuficiente, não permitindo atingir objectivos mínimos. As políticas não reflectem o território que pretendem estruturar nem as estruturas que se propõem apoiar. Os instrumentos de gestão são ineficazes e revelam desconhecimento quanto às especificidades da actividade artística.

Estamos certos de que é um momento histórico. Resta perceber se será recordado como o momento em que este Governo desistiu da cultura e assumiu como definitivo um modelo que está a destruir muito do que foi construído, ou como o momento em que houve disponibilidade e coragem para se dotar a cultura nacional de instrumentos que evitem este estado de perda permanente, dando

início a um processo de reformulação do modelo de apoio às artes, em verdadeiro diálogo com os diferentes agentes culturais.

É nesse seguimento que solicitamos, com carácter de urgência, uma audiência a V. Exa., na esperança de que haja ainda neste Governo a disponibilidade e a capacidade para cumprir os desígnios que anunciou para a cultura. Consideramos que o reforço recentemente anunciado de dois milhões de euros anuais foi um primeiro reconhecimento da insuficiência das verbas disponibilizadas para este concurso, mas vemos como fundamental que, apesar disso, seja inscrita a decisão de, ainda em 2018, haver um reforço que evite a destruição de estruturas candidatas e não apoiadas ou mesmo excluídas sob critérios que urge rever. Acreditamos que o que está em causa não é apenas a sobrevivência das estruturas de criação artística profissional, mas sim a aposta num país mais desenvolvido, com cidadãos que possuam um maior espírito crítico e sentido democrático.

3 de Abril de 2018, COMISSÃO INFORMAL DE ARTISTAS

A resposta surgiu também em carta aberta, com o Primeiro-Ministro a anunciar um reforço de 2,2 milhões de euros para o concurso em causa e a afirmar o «compromisso de dar centralidade à cultura, como base da sociedade do conhecimento, como motor de inovação e do nosso desenvolvimento, [como] um compromisso sério, seguro e para ser continuado». A Comissão Informal de Artistas, perante esta carta, reiterou o pedido de reunião por considerar que o que estava em causa não se cingia a questões orçamentais («Consideramos [...] que a resposta do Sr. Primeiro-Ministro parece não reconhecer um problema de fundo que transcende estes últimos concursos, o que reitera a necessidade de um diálogo que não pode ser feito apenas através dos meios de comunicação social»²). As estruturas representativas do sector (Cena-STE, Plateia, Rede, Manifesto em Defesa da Cultura e Performart), tinham entretanto também solicitado uma audiência. António Costa aceitou receber os artistas e os seus representantes. Os encontros no Palácio de Belém tiveram lugar a 13 e 14 de Abril e deles resultou o compromisso de reformulação do modelo de apoio às artes³ em diálogo com o sector e a revisão das verbas inscritas em Orçamento de Estado destinadas à Cultura. A 6 de Abril tinha também sido convocada uma manifestação em vários pontos do país que não só juntou um grande número de profissionais como contribuiu, de forma particularmente

significativa, para a mediatização do tema. O apoio às artes chegou às primeiras páginas de jornais, aos programas de comentário na televisão, aos telejornais, aos cronistas e, claro, às redes sociais.

Os aumentos anunciados pelo Governo fizeram diminuir a lista de estruturas sem financiamento. Todavia, mantiveram-se algumas estruturas elegíveis de fora e o caso das estruturas não-elegíveis não sofreu qualquer alteração, apesar de terem recorrido às audiências de interessados previstas no regulamento. De sublinhar que toda esta contestação acabou por influenciar somente o concurso de apoio ao teatro, com a justificação por parte do Governo de que os concursos relativos às outras áreas tinham já sido concluídos. O assunto acabou por esmorecer a partir do momento em que a decisão final foi anunciada a meio de Maio, com as estruturas a tentarem regressar à normalidade depois de um período de terrível instabilidade e incerteza (note-se que o concurso abrangia actividades desde Janeiro de 2018 e a decisão final surgiu quase seis meses depois). Para 2019, o Governo anunciou «o maior orçamento de sempre para Cultura»⁴, o que no caso da DGArtes permitirá um aumento na ordem dos 29,6%. Resta saber em que medida este aumento se destinará ao apoio às artes, uma vez que se considera igualmente urgente a aposta nos recursos humanos desta instituição, nomeadamente para garantir um acompanhamento adequado à aplicação dos apoios. À data em que termino este texto, a questão permanece em aberto.

Inversão do sentido

Fiz a transcrição desta jornada em 2018, depois da polémica que se gerou em torno do modelo de apoio às artes. Tornou-se inevitável pensar na relação que existia entre muito do que foi dito e o que parecia estar a preparar-se, uma vez que tinha sido feita referência, por quase todos os participantes na jornada, a um conjunto de factos ou ideias de certa maneira premonitórios. Destaco, para dar apenas um exemplo, o testemunho de Maria João Brilhante ao recordar os tempos em que foi administradora do Teatro Nacional D. Maria II:

Conversei com pessoas da DGArtes, que estavam a começar um trabalho justamente no sentido de transformar aquele que era o modelo de organização teatral pensado depois do 25 de Abril entre a adopção de um modelo estatal, dos teatros dos países de leste e o modelo francês da descentralização, pós-2.ª Guerra Mundial. Foram dois modelos que se tentou fundir para criar qualquer coisa aparentemente nova, que fosse contra aquilo que era o teatro

dos empresários, o teatro comercial, etc. Esse modelo começou a ser desmantelado há quatro, cinco anos. E na verdade aquilo que vai acontecer é que as coisas levam o seu tempo. E eu acho que os nossos políticos, ou pelo menos os dirigentes, as pessoas que estão nos lugares que têm poder de decisão, têm tempo. Sabem que têm tempo e vão usar esse tempo para conduzir toda a actividade cultural, a oferta cultural, não a política cultural ou artística, mas a oferta cultural – o que tem que ver com a questão do mercado – no sentido de terminar estruturas fixas.

O mais preocupante em relação a todo este assunto parece-me o facto de se estar a assumir uma lógica de relação entre o Estado e a criação artística em que é cada vez mais natural que não sejam os artistas a definir o enquadramento da sua actividade – num claro contraponto ao que tinha sido construído pelo teatro independente, se pensarmos apenas no caso do teatro. Qualquer lógica que perverta os objectivos da actividade artística tem efeitos perniciosos tanto para a arte, como para o público. Porém, para os decisores, geralmente mais interessados em resultados mensuráveis, a instrumentalização de todo o tipo de actividade artística e cultural não só parece ser perfeitamente natural, como até desejável enquanto método de trabalho.

A gradual e sub-reptícia inclusão da criação artística nas indústrias criativas⁵ torna a instrumentalização uma opção (aparentemente) racional, uma vez que é tomada como maneira de garantir os resultados económicos do investimento do dinheiro dos contribuintes. Aliás, a ideia de o Estado investir em criação artística parece cada vez mais associada à sua capacidade de gerar valor económico. Alguns exemplos: internacionalizar contribui para a afirmação da cultura portuguesa no Mundo; trabalhar com a comunidade cria (uma ilusão temporária, mas eficaz, de que existe) uma relação forte entre os objectos artísticos e o público que neles participa, o que contribui para a “coesão social”. Servir os interesses de quem financia – os nossos representantes que, infelizmente, nem sempre nos representam – passou a ser a regra do jogo. Ou seja, existe cada vez mais uma hierarquia na relação entre quem cria e quem atribui o financiamento, com um forte estímulo à perda de soberania sobre o que se produz. Só que o poder exercido sobre a criação artística acaba, em certa medida, por neutralizá-la. Se a criação perde a sua soberania e o seu propósito, o que é que se estamos, efectivamente, a financiar? Produtos culturais para preencher programações? Objectos que encaixem nos objectivos de políticas culturais públicas? A «[c]olaboração com áreas como a educação, juventude e o turismo,

numa abordagem transversal das artes, articulada entre a administração central, regional e local, promotores e produtores privados, para aprofundamento da relação da criação artística e das indústrias culturais e criativas com outros domínios, numa lógica de benefício mútuo»⁶?

A produção entendida como a capacidade de encontrar os meios para se criar torna-se, deste modo, o centro da actividade. Sem meios não se produz, o que significa que a ordem é tendencialmente invertida pela dificuldade em continuar a existir: primeiro garante-se os meios, depois pensa-se no que se pode criar com o que se conseguiu obter. Os concursos de acesso a financiamento público privilegiam uma adaptação a um conjunto de critérios que condicionam a criação à partida, mesmo que este condicionamento não seja sempre evidente. Uma grande parte do trabalho dos produtores e criadores passou a ser o de tentar criar redes de circulação, fazer contactos com programadores, com autarquias, pensar modelos de gestão que se adequem ao que já sabem ser exigido nos concursos (pouco peso de estrutura, muita circulação, muito financiamento proveniente de outras fontes, etc.). Tudo tarefas de uma natureza muito diferente das que estão associadas a criar (interpretação, encenação, dramaturgia, cenografia, figurinos, luz, som, etc.).

Se a capacidade para criar condições para se criar está dependente das regras de acesso a financiamento (e dos interesses de programadores, vereadores, gestores culturais), qual é a responsabilidade da produção? Será possível garantir uma total liberdade de criação com esta inevitável dependência que existe em relação aos apoios públicos e meia dúzia de espaços com capacidade de viabilizar criações? Conseguirá a produção resistir à tentação de sobrepor-se à criação, moldando-a e enquadrando-a em projectos cujo centro passa a estar no modelo de gestão, em vez de nas decisões de ordem artística?

Por entre as palavras daqueles que convidámos para esta jornada, compreende-se que o centro da actividade foi deliberadamente deslocado contra a vontade da maior parte de quem dedica a sua vida ao teatro. Parece difícil aceitar-se que o financiamento público às artes será tanto mais eficaz quando mais liberdade garantir aos criadores no sentido de decidirem quais as suas formas de intervenção. Tal não significa que não deva existir escrutínio, acompanhamento e avaliação. É preciso tempo e espaço para que os artistas consigam erguer os seus projectos. A tentativa de minimizar os riscos das actividades de criação artística sufoca-as, tornando-as reféns de objectivos que lhes são extrínsecos.

Talvez estejamos, de um modo geral, ainda demasiado ofendidos com aquela declaração de João César Monteiro aquando da estreia do seu polémico *Branca de Neve* – «Eu quero que o público português se foda». E possivelmente devido a esse melindre os nossos (não) representantes aproveitem para legitimar-se ao garantir que continuam a defender-nos (ao povo, seja lá o que for que a palavra poderá hoje significar) das ofensas que os artistas nos dirigem. Esquecemo-nos, porém, que César Monteiro disse mais nesse dia do que aquilo que é habitualmente citado. Uma parte da resposta às provocações da comunicação social à época consistiu, aliás, numa denúncia daquilo que afirmava ser a inutilidade do serviço público na área da cultura. «Queriam telenovela, era?», perguntou retoricamente a um jornalista, dirigindo-se de forma implícita ao Estado (e provavelmente também ao público – o povo). Mas a questão nunca deveria ter sido a da licitude de se fazer um filme a negro com financiamento público – claro que era lícito, se o que está em causa é apoiar-se a criação artística livre – mas somente a do escrutínio em relação à orçamentação inicial e à aplicação do subsídio. Paulo Branco, o produtor do filme, devolveu a parte do financiamento que não foi utilizada na produção ao ICA, tendo em conta o rumo que o projecto tomou. Quanto ao filme e ao gesto radical que encerrava, encontrei um pouco ao acaso um artigo online do *El País* no qual é citada a opinião de Manoel de Oliveira: «La polémica pública no me interesa. Sólo me interesa el aspecto cinematográfico y artístico. Y sobre eso puedo decir que es el mejor filme de João César Monteiro. Es una obra extremadamente valiente y un fortísimo golpe en el charco de esa vieja manía de que el cine es movimiento. [...] Con esta película, el cine portugués da un nuevo paso de vanguardia»⁷.

Os portugueses, de um modo geral, consomem muito pouca cultura. Isto é um facto, não uma opinião⁸. Mas em vez de se pedir à produção que condicione a criação no sentido de ser mais “apelativa”, com o objectivo de a validar através dos resultados quantitativos imediatos, o que só uma aproximação ao entretenimento pode garantir, talvez se devesse investir em estratégias de intermediação cultural que, como é evidente, teriam de passar pela escola. Em vez de nos assegurarmos de que nunca mais se produz um *Branca de Neve* (e hoje seria mais difícil, acredito), deveríamos era garantir que um número significativo de espectadores tentaria compreender o gesto artístico e cultural em causa.

A questão central parece-me, no entanto, aquela que não poderá ser o Estado, muito menos as autarquias, a resolver. Até que

ponto estaremos nós, produtores e criadores, dispostos a arriscar o nosso financiamento para defender o princípio de liberdade que devia estar subjacente ao que fazemos? E em que medida conseguiremos ultrapassar um clima geral de desconfiança (e competição) mútua, para dar continuidade a uma luta que é, acima de tudo, política e cívica?

A única esperança reside, de facto, no que possa surgir de dentro do próprio meio. Porque é quem faz que deve determinar os contornos da sua actividade. Infelizmente, quando o que está em causa é a sobrevivência, é difícil alguém correr o risco de optar por uma vida mais verdadeira. Tenho consciência da dificuldade que o “sector” tem em alterar algumas das características que o tornam permeável à instrumentalização. A permanente precariedade; o enorme desejo de reconhecimento pelos pares e pelas instituições; a falta de tempo para reflexão e a ausência de fontes de financiamento privadas; estes factores são suficientes para tornar-se compreensível que estruturas e artistas estejam mais preocupados em continuar a trabalhar do que em garantir que mantêm total liberdade sobre as suas acções. A alternativa seria admitir a possibilidade de encarar-se este trabalho como um passatempo amador, o que infelizmente acontece cada vez mais com a necessária acumulação de trabalhos (em alguns casos isto significa mesmo a conjugação de empregos nada relacionados com artes durante o dia com ensaios à noite).

Em última instância, trata-se de um reflexo da sociedade em que vivemos. A dedicação a uma actividade de risco, sem garantia de retorno financeiro ou simbólico, parece irracional num mundo dominado pela economia. A defesa da criação artística livre torna-se então o equivalente a um gesto de contraponto político à lógica dominante, que nos tenta colocar a todos ao serviço de valores e práticas que nos são alheios. O mais difícil talvez seja compreendermos até que ponto estamos enredados nesta lógica que tudo corrompe, tornando o real aparentemente transparente mas, por isso, simultaneamente opaco e resistente a qualquer crítica. Enquanto formos cúmplices daquilo que nos mantém reféns, continuaremos a ansiar por uma liberdade que não podemos conhecer.

Montijo, 13 de Novembro de 2018

1. «Começamos pelos factos. Não é verdade que tenha havido qualquer corte ou diminuição no apoio às artes. Pelo contrário, do anterior ciclo de financiamento para o atual, houve, desde o início, um aumento de 41%. Os números são claros. No quadriénio 2013-2016, a verba alocada foi 45,6 milhões de euros. No ciclo 2018-2021, agora a concurso, a verba inicial era de 64 milhões de euros». Excerto da «Resposta Aberta à Cultura» assinada pelo Primeiro-Ministro. (Disponível em: <https://www.portugal.gov.pt/download-ficheiros/ficheiro.aspx?v=df3433c6-facc-41e0-9594-cb61c64441ec>)
2. Ler, por exemplo, a notícia no *Diário de Notícias* em: <https://www.dn.pt/artes/interior/comisao-informal-de-artistas-mantem-pedido-de-encontro-com-antonio-costa-9235747.html>
3. O relatório produzido pelo grupo de trabalho entretanto formado está disponível online em: <https://www.portugal.gov.pt/download-ficheiros/ficheiro.aspx?v=eb3eca1a-c029-4e36-bc7c-f9565d8f7722>
4. Ler, a título de exemplo, a notícia da *TSF/Lusa* disponível em: <https://www.tsf.pt/politica/interior/o-maior-orcamento-de-sempre-para-a-cultura-e-outras-promessas-para-o-oe2019-9587787.html>
5. O conceito de indústrias criativas habitualmente inclui áreas tão diferentes como as artes, publicidade, software, moda, cinema e televisão, entre outros. A inclusão destas áreas prende-se com o facto de envolverem actividades que têm como base as competências e talentos criativos individuais, com um potencial de criação de valor através da exploração da propriedade intelectual.
6. Citação do documento do GEPAC «As Grandes Opções do Plano do Governo para o Período de 2016-2019» disponível em: <http://www.gepac.gov.pt/gepac-dsepac/estrategia-e-planeamento/gops-2016-2019-cultura-pdf.aspx>
7. Artigo completo disponível em: https://elpais.com/diario/2000/11/13/cultura/974070007_850215.html
8. Ver, por exemplo, o artigo do *Público* intitulado «Porque continuamos a não consumir Cultura? Falta de Educação e dinheiro»: <https://www.publico.pt/2013/11/24/culturaipsilon/noticia/quando-foi-a-ultima-vez-que-foi-ao-cinema-e-ao-teatro-e-ha-quanto-tempo-nao-visita-um-museu-1613057>

PROGRAMA DA JORNADA

14h30 · Boas vindas

Maria João Brilhante

Levi Martins

14h45 · Intervenções

Anne de Amézaga

Carla Ruiz

Luis Miguel Cintra

15h45 · Debate com convidados e público

16h30 · Pausa

16h45 · Mesa redonda: “A Produção, uma Actividade Invisível?”

Álvaro Correia

Célia Caeiro

Isabel Craveiro

Miguel Abreu

Pedro Alves

17h45 · Debate com convidados e público

18h30 · Balanço e fecho da jornada

27 de Março de 2017, Cinema-Teatro Joaquim d’Almeida, Montijo

Quais são as diferentes práticas e formas de entender em que consiste a produção? Que lugar é que esta ocupa na actividade artística? Quais são os seus contornos no contexto do teatro contemporâneo? Foram estas algumas das questões que motivaram a organização da jornada **Criar e Produzir: Modalidades de Cooperação Criativa nas Artes Cénicas**, que teve lugar a 27 de Março de 2017, Dia Mundial do Teatro, no Cinema-Teatro Joaquim d'Almeida, Montijo. Durante uma tarde, produtores, artistas-produtores que dirigem grupos e artistas que, embora não façam produção, participam nos processos que viabilizam os seus espectáculos, disponibilizaram-se a pensar a relação entre criação e produção a partir das suas diferentes experiências.

What is production? What are its different practices and ways of understanding it? What role does it play in artistic activity? What exactly does 'production' mean in theatre today? These were some of the issues that led to **Creating and Producing: Creative Cooperation in the Performing Arts**, which took place on 27th March 2017, World Theatre Day, at the Cinema-Teatro Joaquim d'Almeida, Montijo. On one afternoon, producers, artist-producers who run groups, as well as artists who don't do production but are involved in the process of making their shows viable gathered to think about the relationship between creation and production based on their different experiences.

UMA PUBLICAÇÃO · PUBLISHED BY



Companhia
Mascarenhas
Martins



Centro
de Estudos
de Teatro



LISBOA
UNIVERSIDADE
DE LISBOA



LETRAS
LISBOA

APOIO · SUPPORT



REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA



DIRECÇÃO-GERAL
DAS ARTES



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



Montijo
Câmara Municipal



JOAQUIM D'ALMEIDA
CINEMA-TEATRO

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos «UID/EAT/00279/2013» e «UID/EAT/0279/2016»