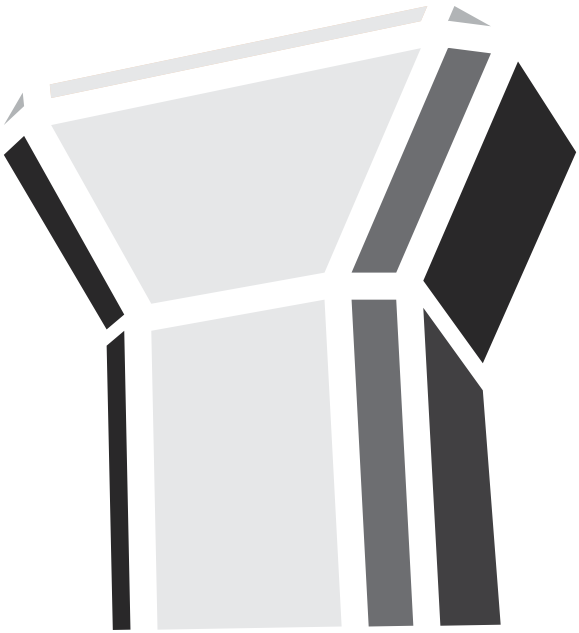
CRIAR E PRODUZIR II

COORDENAÇÃO
Levi Martins e Maria João Brilhante

Companhia Mascarenhas Martins

Centro de Estudos de Teatro

2021



CRIAR E PRODUZIR II

Companhia Mascarenhas Martins

Centro de Estudos de Teatro

CRIAR E PRODUZIR II

Transcrições
Levi Martins, Maria Mascarenhas, Pedro Nunes

Edição
Levi Martins, Maria João Brilhante

Revisão
Miguel Branco

Design
André Reis

Companhia Mascarenhas-Martins
www.mascarenhasmartins.pt · companhiamascarenhasmartins@gmail.com

Centro de Estudos de Teatro
www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet · estudos.teatro@letras.ulisboa.pt

Montijo, Janeiro de 2021

A Companhia Mascarenhas-Martins é uma estrutura apoiada pela Câmara Municipal do Montijo e pela Junta de Freguesia da União das Freguesias de Montijo e Afonsoeiro

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

ÍNDICE

Paixão e profissão **5**
Maria João Brilhante

O desejo **9**
Jorge Silva Melo

Uma lógica invertida **15**
Ricardo Neves-Neves

Vestir a camisola **28**
João de Brito

Cometer uma loucura **41**
Guilherme Gomes

Um plano de "a" a "z" **61**
Maria de Vasconcelos

A ponta da lança **77**
Miguel Jesus

Um fracasso da imaginação **96**
Patrícia Paixão

Emergência **112**
Levi Martins

PAIXÃO E PROFISSÃO

Maria João Brilhante (CET/FLUL)

1. Muito se escreveu nestes nove meses de pandemia acerca do impacto brutal da doença e das alterações que ela trouxe às vidas, às condições de trabalho e à própria noção de trabalho, naquilo em que ele se foi tornando após décadas de hegemonia neoliberal. É para isto que aponta cada palavra daqueles que falam nas páginas que se seguem. Ao conjunto de questões previamente elaboradas e que nos conduziriam ao aprofundamento da relação entre criar e produzir veio sobrepor-se a pandemia e a necessidade de a pensar no contexto do trabalho nas artes performativas. Não há volta a dar: a (a)normalidade das práticas laborais no campo das artes do espectáculo, com a sua evidente precariedade e exploração, deixou de passar por natural para revelar a sua real perversidade quando se tornou uma ameaça à sobrevivência de todos os envolvidos. Constatar isto poderia conduzir à discussão muitas vezes retomada acerca do trabalho dos artistas, de estes serem ou não trabalhadores e, evidentemente, de como concebemos o trabalho artístico e não apenas a Arte.

Há três anos, pensámos – Centro de Estudos de Teatro e Companhia Mascarenhas-Martins – como seria importante dar a palavra e escutar criadores e produtores num evento público fora de Lisboa acerca das relações entre criar e produzir; seria uma forma de lançar uma discussão que pudesse ter alguma repercussão.[1] Queríamos que através de pontos de vista da experiência individual começassem a emergir as ideias que habitam o campo artístico, colocando participantes com perfis bem diversos perante essa relação pouco problematizada entre criar e produzir. Resultou dessa Jornada um livro que dá conta da vivacidade das intervenções, das posições contrastantes de quem tem muitos anos de trabalho, de quem está instalado em territórios com características diversas, de quem tem um pensamento estruturado sobre o assunto ou de quem trouxe pensamento em busca de sistematização.

Talvez a poucos estas coisas interessassem, mas quando concebemos um tempo-espaço de regularidade bianual para a discussão sobre essas duas acções em torno das quais o trabalho

artístico pode ser entendido, foi porque mudanças visíveis vinham acontecendo no tecido teatral, com companhias em risco ou mesmo a desaparecer, com o corte dos apoios do Estado apesar da constituição de novas estruturas de criação, com um diagnóstico insuficiente do terreno e dos constrangimentos, ou das "novas regras" de formatação desse tecido artístico por todo o país, por via dos concursos da DGArtes ou do relacionamento com autarquias e outras instituições do Estado. À concretização de ideias e à produção de espectáculos estavam a ser pedidas formas de gestão "profissionais", embora nem sempre o retorno financeiro fosse compatível com tais exigências e com condições de trabalho minimamente aceitáveis (p.ex. em relação a espaços de preparação e tempos de exibição).

Parece-nos que o momento que vivemos tem obrigado a um balanço no qual as dores e as alegrias associadas às acções, aos sonhos e aos desejos individuais e colectivos da criação artística surgem tingidas de sentimentos de incontornável imprevisibilidade e desconhecimento. Um momento fundamental para olhar de frente aquilo de que realmente é feito o trabalho artístico. Ser trabalhador precário, como tantos outros trabalhadores aqui e pelo mundo fora, deixou de ser visto como da natureza da arte, uma prática humana avessa a constrangimentos que não nasçam dos tempos e modos próprios da criação. O que a pele sentia, mas as palavras não diziam, tornou-se óbvio para todos e era preciso dá-lo a conhecer na praça pública e nos gabinetes.

2. Pensar a criação e a produção na sua relação "congénita" voltou a ser, em 2020, o convite endereçado a sete artistas-produtores de diferentes gerações e com experiências variadas. Mas ao conjunto de questões iniciais juntaram-se outras ditadas pelo momento que se vivia e que impossibilitara o previsto encontro presencial. A suspensão dos projectos em curso proporcionou o tempo e o olhar crítico dos convidados que identificam as principais questões afectando a criação e que confessam a dificuldade em vislumbrar caminhos para retomar a actividade. Sabemos que, aos poucos, se regressou, entretanto, às salas de ensaio e aos palcos, mas que a criação se fará num novo regime de partilha é dado assente. Nestas páginas diagnosticam-se problemas, apontam-se necessidades, dão-se exemplos a partir de experiências bem precisas, formulam-se desejos de um robustecimento do tecido artístico que permita diversidade de práticas e realização de projectos. Percebe-se que ideias já esboçadas tomaram forma pelo tempo de reflexão e pela urgência de

pensar criticamente. Criadores com maior ou menor intervenção na produção dos seus espectáculos falam das condições de produção que negoceiam com parceiros ou que conseguem inventar, exemplificando com casos concretos e com as suas consequências nos espectáculos e na actividade das respectivas companhias.

A programação surge, nestes testemunhos, como contexto em que criação e produção encontram os seus limites e possibilidades, ora em aberta contradição com as necessidades da criação, ora negociando para a realização de objectivos comuns. Tempos e espaços de ensaio, financiamento ou venda de espectáculos, digressões, calendário de exibição são alguns dos pontos críticos da produção-criação recorrentes nos discursos que recolhemos neste livro e que transcendem os casos individuais porque são indissociáveis das reais condições do trabalho dos artistas no nosso país. Contudo, a lucidez dos diagnósticos não deixa de ser acometida por uma visão enraizada em que a paixão pela prática artística e as más condições de exercício da profissão surgem entrelaçadas, a primeira sobrepondo-se às segundas. Percebe-se em alguns testemunhos, no entanto, a consciência de que a precariedade na profissão chegou a um ponto inaceitável e que é a própria criação a também estar em risco quando a sobrevivência dos artistas está em causa.

Dentro do sistema de compra e venda de espectáculos, que se foi tornando complementar ao financiamento pontual ou sustentado do Estado, a produção parece ter-se tornado o motor da criação, como explicam, por exemplo, Ricardo Neves-Neves e Miguel Jesus, falando das estruturas nas quais desenvolvem o seu trabalho.O contraste flagrante que as suas práticas evidenciam é atenuado, contudo, por preocupações comuns acerca do factor central da criação: o tempo. Curtíssimo ou longo, o tempo intervém no processo criativo e a produção ganha uma importância crucial para que a criação se torne viável. Ele é, a par dos meios financeiros, crucial no trabalho artístico. E de facto, podemos dizer que "tempo é dinheiro" no sentido em que ganhar tempo faz parte da economia da criação.

A progressiva exigência colocada pelo Ministério da Cultura relativamente à gestão da actividade das estruturas de criação e dos (magros) apoios financeiros que lhes são atribuídos está na razão directa da irrelevante dotação do orçamento geral do Estado para a cultura, mas não só. O modelo de gestão preconizado transforma a criação artística na produção de objectos para serem transaccionados e é nesta lógica mercantil que se quer fazer entrar o trabalho dos artistas. A produção parece viabilizar

a criação, encontrando parceiros de financiamento, contruindo redes formais ou informais de co-produção, traçando o circuito de exibição do espectáculo, divulgando e consolidando a identidade de uma companhia ou de um artista. Um modelo de gestão assim padronizado vai anulando diferenças e a produção corre o risco de se tornar o meio de uniformização de produtos vendáveis em vez de proporcionar a existência de um espectáculo singular, único, feito à medida das inquietações partilhadas pelo artista e pelos espectadores. Por isso, outro aspecto que passa por estas páginas é a necessária co-presença de artistas, técnicos e espectadores no momento do espectáculo, mas já no tempo (virtual) em que os artistas trabalham para nos encontrarmos.

A importância do espaço em que o espectáculo acontece e o contributo das tecnologias – quer para realizar esse encontro, quer para acolher o processo de produção-criação – surgem inevitavelmente associados às complexas questões laborais ou do exercício da profissão e também à natureza dos processos e dos resultados artísticos. A transposição das artes cénicas para o meio digital pode ser uma via a experimentar, mas surge aqui entendido como afastamento, dissociação entre o espaço físico e os corpos, ligado à doença e ao confinamento.

Poderá a produção ter um papel criativo, como defende Jorge Silva Melo, encontrando respostas para os constrangimentos que não sejam meros expedientes para simular uma continuidade das práticas? Conseguirá a criação-produção experimentar modalidades de trabalho que transportem novas ideias de teatro para tempos de mudança nas relações interhumanas? Saberemos, depois do confronto com o real da profissão, recuperar a paixão que põe em marcha a vontade de mudança?

1. Várias iniciativas que convocam os artistas, os produtores e os artistas-produtores para a discussão têm ocorrido, revelando a importância desta questão associada à visibilidade e ao papel incontornável da produção na concretização de projectos artísticos. Veja-se a publicação recente de Vânia Rodrigues (2020). *As Produtoras. Produção e Gestão Cultural em Portugal. Trajectos profissionais (1990-2019)*. Lisboa: Caleidoscópio.

O DESEJO

Jorge Silva Melo

Estudou na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e na London Film School. Fundou e dirigiu, com Luis Miguel Cintra, o Teatro da Cornucópia (1973/79). Bolseiro da Fundação Gulbenkian, estagiou em Berlim junto de Peter Stein e em Milão junto de Giorgio Strehler. Encenador, actor, argumentista, professor, tradutor, ensaísta, dramaturgo e realizador de cinema, fundou, em 1995, os Artistas Unidos, que dirige desde então.

Que relação existe entre criação e produção no início de um processo de trabalho em teatro?

Se fizéssemos essa pergunta aos meus colegas Molière, Shakespeare, Ésquilo, não conseguiriam compreender. Porque uma das belezas do teatro durante muito tempo, até ao domínio da burguesia francesa no século XIX, era precisamente a de não haver nenhuma distância entre criação, produção e difusão. Era feito com aquelas pessoas para aquelas pessoas, naquele espaço. E era produzido e pago à medida que ia sendo feito. Foi esse o segredo do teatro e o seu encanto durante séculos, milénios. Mas com a divisão do trabalho imposta a partir do triunfo da burguesia, e dos grandes teatros privados que começam a aparecer em França no Segundo Império, começa a haver uma separação entre criação e difusão. São expulsos da difusão grandes criadores que escrevem para a gaveta, que não escrevem para os teatros, que escrevem para a poltrona, como dizia Alfred de Musset. Os outros são difundidos, os Sardou, os Scribe ou mesmo génios como Labiche... Os que faziam o repertório para as grandes vedetas da altura. Começa aí a haver uma divisão, que neste momento é total.

Eu continuo a fazer teatro porque nos pequenos espaços onde trabalho ainda é possível reunir todos os gestos: da produção à criação, à difusão. Ainda é possível. Daqui a pouco já não vai ser, já começo a ter dificuldades. A difusão é aquilo que começa a ser cortado – sou relegado para teatros cada vez mais pequenos. E é a criação que desaparece. Para mim, que venho do cinema, é um encanto não haver separação; no cinema são muito dolorosos os tempos de espera, pensar num projecto, fazê-lo, difundi-lo, arrumar a lata. Entre pensar um espectáculo e acabar esse espectáculo, fechar a cortina e dizer adeus a toda a gente, é tudo um gesto humano que se cumpre de seguida.

Evidentemente que quando começa esta noção, que agora

é impositiva, de programação, começo a ter problemas. Eu compreendi o que era programação nos festivais: Festival de Cannes, Festival de Veneza, Festival de Avignon. Percebia o que era programação em teatros que não tinham produção – pequenos teatros de cidades não centrais, que não tinham dinheiro ou espectadores suficientes para produzir, programavam. O São Luiz programou muito teatro francês. O centro era Paris, era criado em Paris, cá chegava na difusão, na programação. Agora a programação dominou tudo, ou seja, os artistas são chamados para preencher as lacunas de calendário de directores de teatro que já nem são artistas, são funcionários cujos currículos e adaptação ao cargo também nem sempre são evidentes.

Para responder a essas transformações do campo de produção de espectáculos (co-produções, digressões, relação com autarquias, relação com programadores, tempos de criação curtos, parcerias, negociação e venda), que relação se estabelece entre quem cria e quem produz?

As transformações não são muito grandes. O que é que é preciso para produzir um espectáculo? Reunir uma equipa. Apesar de tudo ainda há números de telefone e agora facilita-se porque há e-mails. Encontrar salas de ensaios é, no entanto, cada vez mais difícil, porque em Portugal os grandes teatros as descuraram. Em Inglaterra, em França ou na Alemanha a sala de ensaios é uma obrigação, embora nem sempre seja no próprio teatro; a sala de ensaios é o coração do teatro, uma vez que é lá que se cria.

Entre quem cria e produz [no âmbito de uma programação] não há agora qualquer diálogo. E é muito engraçado verificar como agora, nos grandes teatros, a produção é toda atirada para quem cria. No fundo, quando dizem que se trata de uma co-produção é falso. Nenhum dos grandes teatros que "co-produziu" comigo esteve interessado na sua difusão fora da casa. Nenhum fez newsletters para os espectáculos correrem lá fora, nenhum. Aquilo é uma compra, compram o espectáculo que eu crio e produzo, dão-me dinheiro para eu administrar, dão-me isso, estreio na casa deles, arrumo os tarecos e acabou-se a sua responsabilidade em relação a esse espectáculo, morreu. Muitas vezes nem sequer pertence à lista das produções próprias. E não temos direito às receitas. No cinema quando se co-produz há uma percentagem das receitas que é atribuída de acordo com o investimento de cada uma das partes. Por outro lado, também é muito engraçado constatar que os riscos são só assumidos pela

equipa de criação. Ultrapassagens orçamentais, custos maiores, são da equipa de criação, não da equipa de "produção" (leia-se "barriga de aluguer"). Não existe qualquer estratégia conjunta entre criadores e produtores. Os co-produtores, os donos dos teatros, não discutem, nunca discutiram comigo, gosto pelos projectos, a dimensão dos mesmos... Ou seja, a criação e a produção são minhas, o acolhimento e as receitas são dos outros.

O que é que distingue a produção de projectos avulso da produção realizada numa estrutura?

O trabalho contínuo. Para mim é muito importante ver um actor a fazer de rei, daí a três meses vê-lo a fazer de mendigo, daí a cinco meses de senhora, ou seja, assistir à transformação que um actor é capaz de fazer no teatro. É esse o seu mistério, o seu segredo, e é isso que me encanta. Na produção de espectáculos avulso não é assim, vamos aproveitar os talentos de cada qual, eventualmente mais bem amparados, talvez com mais treino, talvez com mais êxito, mas é diferente do trabalho contínuo. E, se repararmos bem, no cinema é a mesma coisa. Ingmar Bergman tinha uma equipa, uma companhia de actores com quem ia fazendo o seu cinema. Jean Renoir, se não fosse a Guerra, também teria tido. Visconti é evidente que também tinha uma companhia, Truffaut também, Renoir, Bergman, Mizoguchi... Ou seja, não se prestavam a preencher apenas as lacunas da programação.

Quanto à produção de projectos, não sei o que é. Ir fazer um projecto para não sei quem, não consigo entender o que seja. Tenho um discurso, apresento-o, estou interessado em dizer isto e não aquilo, querem ou não querem. Muitas vezes não querem.

Que tipo de diálogo existe entre quem cria e quem produz no âmbito de uma estrutura, no sentido de potenciar os projectos artísticos? Que exemplos podes dar de decisões de produção que potenciem a criação?

Eu sou produtor e criador ao mesmo tempo, é um diálogo comigo. Sei por onde vou e sou cumpridor na execução dos prazos. Para mim é muito importante chegar à definição do espectáculo cerca de duas semanas antes da estreia; quando não consigo obter isso fico angustiado. Gosto que nos últimos dez dias os actores estejam tranquilos e consigam fazer o espectáculo já na sua plenitude. Depois claro que irá evoluir, mas gosto que aqueles últimos dez dias sejam muitas

vezes com ensaios aliviados, ao contrário do que é costume. Portanto, defendo a ideia do cumprimento do plano de trabalho com rigor. Não com muitas horas de trabalho, no entanto. Cada vez com menos horas à medida que se avança. Mas como sou eu que faço a produção, trata-se de um diálogo comigo com pouco interesse.

De que forma pensas a formação e a profissionalização de um produtor?

Não percebo bem as profissões no teatro. Sou contra a especialização. Claro que o trabalho da produção tem determinadas características que não tem, por exemplo, o trabalho da maquilhagem. Mas é bom que todas as pessoas saibam fazê-lo. Uma amiga minha, uma actriz importante que trabalhava no Piccolo Teatro di Milano desde que saiu da escola, acabou o seu contrato de cinco anos e não sabia o que fazer: «O que é isso de um curriculum vitae?», perguntava. Não sabia. Isso eu acho degradante, a infantilização dos actores. Eu gostava que todos os actores – e vários passaram pelos Artistas Unidos tendo essa obrigação – aprendessem o que é fazer um plano de trabalho, um orçamento, apresentar-se a concurso, angariar fundos. E isso tem dado frutos. Muita gente que por lá trabalhou passou a ser também autor, autor financeiro dos seus próprios projectos, autor-produtor. Mas é um trabalho artístico, o da produção, não é um trabalho de mera execução testamentária, não é o tratar da herança do artista.

Consideras que os actuais valores financeiros para criação são suficientes?

Não, não são, claro que não são, nunca serão. Nós seremos sempre mais exigentes, vamos querer sempre mais coisas, mais actores, mais salas, mais dinheiro para pagar às pessoas que amamos. Não são, mas também não há mais. Nunca houve. Não me lembro nunca de ter chegado ao final de um ano com dinheiro suficiente para começar o seguinte. Chegamos a Novembro e estamos sempre muito atrapalhados a tentar encontrar outros financiamentos. E não é o problema apenas da Direcção-Geral das Artes, que mais ou menos tem sustentado cerca de 45% do nosso orçamento, são as várias outras condicionantes. Nós vendemos espectáculos para digressão, ou seja, para câmaras municipais, a preços irrisórios. E às vezes vamos a locais quase sem receber nada, por vezes até pagando grande parte das despesas. As condicionantes são muitas e muitas vezes surgem em cima da hora. A produção está absolutamente degradada – do nosso

ponto de vista, não do ponto de vista dos profissionais que estão a trabalhar nas empresas importantes, que são as institucionais, as nacionais e as municipais.

Como é que avalias o trabalho dos decisores políticos na área da cultura?

Vivemos num país em que as políticas da decisão não passam pelo teatro. O teatro é um acrescento que vem às vezes suavizar um fim do mês triste nas cidades. O problema é: como é que há uma política das várias culturas? Como é que há bibliotecas, como é que há desejo, como é que há circulação dos livros, como é que há circulação de propostas diferentes, vida? Como é que há a vontade de sair à noite para ir encontrar outras pessoas? Isso é fomentado, ou as cidades são apenas o dormitório para depois no dia a seguir se ir a correr para um trabalho de que não se gosta? São estas as questões centrais. Não é por haver dinheiro para isto ou para aquilo. É evidente que as cidades pequenas têm muito pouca capacidade, poucos dias de apresentação para oferecer, poucas condições para as próprias produzirem, têm de ter em linha de conta os interesses locais, os grupos amadores, os grupos universitários, os grupos escolares. A situação é muito complicada para o pouco desejo que as populações têm. Aumentar esse desejo seria o trabalho dos governos, mas não tem sido, por muito anúncio que se faça em campanhas e até depois.

Quais as consequências desta paragem forçada devido à pandemia da Covid-19 no vosso trabalho? Como foi repensado o trabalho de produção, o que é que vão fazer de diferente e de maneira diferente?

Não tenho a mais pequena ideia, não sei, não sei, não sei. O que é que eu vou fazer de diferente? Não tenho a mais pequena ideia. Não vai haver regresso à normalidade. Não sei que acções podem ser traçadas. Todos os dias estamos a pensar nisso, eu e os meus colegas dos Artistas Unidos. Não conseguimos ver nenhum modelo para encontrar pessoas, porque a questão é sobretudo esta: como é que é possível estar com pessoas?

E o que pensas das medidas extraordinárias que foram apresentadas tanto pelo Ministério da Cultura, como por outras entidades?

Quanto às medidas extraordinárias apresentadas até ao momento, não foram medidas extraordinárias nenhumas, foram até bastante

ordinárias. Tirando a Fundação Gulbenkian e a GDA que foram exemplares na maneira como atenderam à situação de calamidade. Mas são instituições do direito privado. Aquilo que a Ministra da Cultura chamou transversal também não me parece que o tenha sido. Há dois pontos principais: as questões de segurança social destes milhares de pessoas que trabalham na área dos espectáculos – e não falo da cultura, falo dos espectáculos – não está garantida, estão em situação de miséria absoluta; a outra coisa é como é que se pensa daqui para a frente, que estruturação de condições de trabalho é possível? Porque é que abriram tantas escolas para criar desempregados de longuíssima duração? Na música, no teatro, nas artes performativas, como é que vai ser? São duas questões diferentes e tenho pena que tirando num documento do Cena-STE[1], no resto tem havido uma amálgama de miserabilismo e falta de visão. Porque estes eram dois assuntos que tinham de ser conjugados a um mesmo tempo. Não me venham falar de medidas de emergência que começam a existir dois meses depois da calamidade ter sido declarada[2] e da reestruturação destas actividades a médio prazo. Tudo tem de ser revisto: as contratações, o regime de apoio social a estas pessoas que ousam trabalhar arriscando também a sua vida. Não penso na criação artística neste momento. Neste momento penso a sobrevivência das pessoas com quem trabalho e as pessoas com quem gostaria de estar. Não sei que outras coisas posso fazer.

Respostas enviadas em formato áudio a 10 de Maio de 2020.

1. *Propostas de intervenção no sector da cultura em resultado da pandemia Covid-19* é o título do documento divulgado pelo CENA-STE a 30 de Abril de 2020.

2. Os resultados da Linha de Apoio de Emergência do Ministério da Cultura foram divulgados a 13 de Maio.

UMA LÓGICA INVERTIDA

Ricardo Neves-Neves

Licenciado em Teatro, ramo de Actores, pela Escola Superior de Teatro e Cinema e Especialista em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras de Lisboa. Participou no Obrador d'Estíu-Dramaturgia (Barcelona), orientado por Simon Stephens. É director artístico do Teatro do Eléctrico. Para além de dirigir espectáculos a partir de textos de sua autoria, encenou também obras de Lewis Carroll, Edward Albee, Karl Valentin, Copi, Ana Lázaro, Spiro Scimone, Martin Crimp, J. J. Rousseau, W. A. Mozart e Charles Dickens. As suas peças foram publicadas e traduzidas em várias línguas, tendo algumas delas sido encenadas por Mónica Garnel, Sandra Faleiro, Ana Lázaro, Paula Sousa ou João André. Autor e co-encenador de *Floating Island* com Cheng-Ting Chen e Yi-Ting Hung, uma co-produção Théâtre de la Ville (Paris, França) e Taipei Arts Festival (Taipei, Taiwan). Prémio revelação na categoria Teatro da Fundação Calouste Gulbenkian / Prémios Novos 2015 e Prémio Herói Gerador 2016 (Revista Gerador), tem vindo a apresentar o seu trabalho em diferentes espaços um pouco por todo o país e a colaborar com diversas entidades. Leccionou a cadeira de Interpretação na Escola Superior de Teatro e Cinema e na ACT – Escola de Actores.

Que relação existe, no início dos processos de trabalho do Teatro do Eléctrico, entre produção e criação? Como se manifesta concretamente a produção no início de um projecto ou no desenho de uma programação?

Nunca pensei a criação e a produção de uma forma separada. O trabalho tem sempre as duas coisas, porque ao mesmo tempo que a produção é um ponto de partida, também é uma consequência – tanto é aquilo que lança possibilidades, como é o instrumento que resolve necessidades.

Como agora estamos numa fase de trabalho com condições muito diferentes daquelas que tínhamos em 2008, quando começámos, há uma zona que tem que ver com a produção que cria alguns desequilíbrios na parte criativa – e eu percebo que tenha de ser assim –, que é a fase da organização logística, elaboração de calendários, definição do local de ensaios, sítio de estreia, etc. Houve uma altura em que tinha uma ideia, depois escrevia um texto, constituía uma equipa de trabalho e só mais tarde é que marcávamos uma data de estreia e organizávamos ensaios. Agora é ao contrário: temos uma data de estreia, um calendário de ensaios, dão-nos determinadas condições de trabalho, temos um bom ou um mau espaço de ensaios, depois é que vem a ideia. E ultimamente o que tem acontecido é que há uma ideia geral, trata-se da logística, elabora-se um calendário de trabalho, constituímos a equipa e só depois é que se aprofundam

as ideias. Há aqui uma zona um bocado baralhada naquilo que poderia ser o caminho lógico da construção de um espectáculo. Digo isto referindo-me aos moldes de trabalho que conheço, obviamente – há muitas formas diferentes de trabalhar.

Recapitulando: primeiro tínhamos uma ideia, depois colocávamo-la no papel, pensávamos na equipa para concretizá-la e depois é que íamos à procura do espaço de ensaios e de apresentações, do financiamento (bilheteira, DGArtes ou co-produção)... Agora tem acontecido o contrário. E eu acho que isso está relacionado com uma engrenagem da produção e da programação, que me parece ser mais rápida do que – e isso pode ser um perigo – o trabalho criativo. A programação é mais veloz do que a criação.

De que maneira é que essa modificação influencia a vossa actividade?

No que diz respeito aos nossos espectáculos mais recentes, na mesma temporada temos, por exemplo, um espectáculo na sala principal do São Luiz, com 15m de boca de cena, outro na Sala Estúdio da Culturgest, com um quarto de dimensão do palco anterior, e ainda um espectáculo na rua em Loulé. O que acontece é que às vezes estas características existem antes de qualquer tipo de pensamento ou conceito artístico mais aprofundado. Todo o conceito é modelado de acordo com estes dados – e até agora só falei do espaço, não falei por exemplo do calendário, da equipa, do orçamento... Temos, na mesma temporada, um espectáculo com muito boas condições de trabalho, porque temos quatro ou cinco co-produtores e um deles tem um espaço de ensaios inacreditavelmente bom; temos a hipótese de fazer nove semanas de ensaios, o que é raro, e com condições de produção muito boas. Mas dois meses depois estamos a fazer um espectáculo em que temos apenas três semanas de ensaios, num trabalho feito com o tempo a fugir-nos, numa sala de ensaios inadequada ao tipo de espectáculo e desconfortável para a equipa, porque o produzimos sozinhos, ou só temos um co-produtor que tem uma participação percentual muito reduzida. Ou seja, na mesma temporada temos condições de trabalho muito diferentes. Hoje trabalhamos de uma determinada maneira. Dois meses depois, poderá ser muito diferente.

As diferenças que existem [em relação ao momento em que começámos] não reflectem propriamente uma evolução linear das condições de trabalho, que estão também relacionadas com a produção. É claro que há uma evolução positiva, devo assumir isso: os

espectáculos com piores condições hoje têm, ainda assim, condições melhores do que as que tínhamos há doze anos. O nosso primeiro espectáculo foi ensaiado no Jardim do Torel, numa altura em que Lisboa não tinha tanto turismo e aquele jardim não recebia muita gente. Tínhamos uma pessoa a passar por nós a cada hora, e conseguíamos fazer tardes de ensaio em que não éramos interrompidos, ninguém nos ouvia, não incomodávamos ninguém. Claro que se agora formos para um jardim ensaiar ou ler um texto, é uma opção, não é uma necessidade. Na altura nós não tínhamos um espaço de ensaios. Ou ensaiávamos em casa uns dos outros, ou então, se precisássemos de mais espaço, íamos para um relvado. Também fomos para os relvados da Expo ensaiar... Agora temos uma sala de ensaios com condições difíceis, mas temos uma sala de ensaios.

De acordo com o que descreves, conclui-se que o Teatro do Eléctrico tem de negociar as condições de produção de cada espectáculo com os co-produtores ou entidades de acolhimento, ou seja, não pode determiná-las sem ter em conta essas relações.

É muito difícil porque o trabalho que nós temos feito tem uma dependência de 50% ou mais do co-produtor. Apesar do Teatro do Eléctrico ter um apoio elevado da Direcção-Geral das Artes em números globais – estamos a falar de valores altos, mas que respondem a espectáculos de grande dimensão, em que é muito comum termos em cena entre 30 e 50 artistas, para não falar da equipa que existe fora de cena – é muito difícil e nem sequer desejável estarmos sozinhos quando queremos concretizar uma determinada ideia artística. A ligação, a partilha de responsabilidades e de formas de pensamento com os co-produtores é fundamental e acaba por definir muita coisa, quer na área de produção, quer na parte criativa. Claro que também há alguns constrangimentos; uma das lutas que temos está relacionada com a curta duração das temporadas. Não é propriamente uma luta no sentido mais agressivo da palavra, mas é uma vontade forte de fazer com que esta questão das curtas temporadas se modifique – não pode ser só uma mostra, os espectáculos não podem existir de uma forma tão provisória nos calendários e na vida das cidades. Por exemplo, um espectáculo que faz sete apresentações, está vivo durante sete dias. Não se pensa em dias quando falamos de pintura, escultura, arquitectura, cinema, música que vive nas partituras... No teatro estamos mais do que preparados para que as obras sejam efémeras, ou seja, que tenham uma duração temporária e depois permaneçam na memória dos espectadores. E claro que há espectáculos em

que a curta temporada de apresentações faz parte do planeamento do trabalho, pelo seu carácter ligado à experimentação e pesquisa. Mas a regra, geralmente definida unilateralmente pelas instituições de programação, das temporadas de sete dias… Doze dias… Três dias ou menos… Já não é efémero, é provisório.

Alguma vez desejaram ter um espaço enquanto forma de resposta a essa necessidade?

Diariamente. Nós desejamos muito ter um espaço próprio. Mas a questão dos espaços é muito complexa, porque se por um lado oferece liberdade… Ter a chave da porta de entrada dá uma liberdade inacreditável, porque trabalhamos de acordo com os tempos e as necessidades do ensaio, do espectáculo. Ter um espaço próprio também significa ter mais tempo. Quando desejamos ter um espaço próprio estamos também a pensar na possibilidade de gerir um calendário, sobre o qual não temos controle absolutamente nenhum nos sítios de acolhimento – nem sequer definimos a hora de almoço ou de jantar. Entramos e saímos às horas que estão previstas para os trabalhos de montagem, para os trabalhos técnicos e saímos no último dia de apresentações, o que pode ser definido com um, dois, três anos de antecedência. Nas estruturas de programação acontece também uma coisa: como existe uma certa standardização da definição de calendários entre as várias produções, o tempo de montagem de um espectáculo que tenha uma mesa e uma cadeira é exactamente igual a outro que tenha um cenário de maior dimensão. Esta coisa quase fria das montras dos teatros de programação resulta por vezes nestes desencontros das necessidades. Num espaço próprio trabalhamos, à partida, de acordo com aquelas que são as necessidades do espectáculo e podemos pensar o espaço e o tempo.

Por outro lado, quando entramos noutro teatro estamos a trabalhar com pessoas que à partida não encontraríamos – desde a produção, a técnicos, à equipa de comunicação – e estamos sempre a aprender coisas novas que podemos aplicar nesse ou noutros espectáculos. Essa partilha é valiosa e tento estar sempre atento à forma como se trabalha em cada sítio. Se no início a novidade pode criar uma certa cerimónia ou até desconforto, porque cada teatro tem as suas regras e nós somos os visitantes, muitas vezes essas diferentes formas de trabalhar podem resultar em possibilidades novas e estar mais de acordo com aquilo que é a nossa vontade ou necessidade. Acaba por ser um privilégio a possibilidade de partilha e observação, de modo a não nos transformarmos em ilhas. Para resumir: adoraria

ter um bom espaço de ensaios e apresentação, onde pudéssemos definir a temporada de apresentações que desejássemos. A verdade é que não estou a ver isso a acontecer. Os espaços estão a direccionar-se cada vez mais para a programação e menos para as estruturas de criação.

Gostava que me falasses mais concretamente do acto inicial de aferir as condições existentes, as datas de estreia, a disponibilidade de salas de ensaio, etc. Tu obviamente estás presente nesse momento, não é só quem assina a produção, não é? Não surges propriamente creditado enquanto produtor mas também o és, certo?

No início assinava mas depois deixei de assinar, nem houve bem uma razão. A equipa da nossa estrutura inclui a Mafalda Simões, cuja área é a comunicação, uma área de que gostamos e em que fazemos muita questão de aplicar pensamento e investimento. O que se relaciona com aquilo de que estávamos a falar: se os espectáculos estão em cena sete noites, precisam de um trabalho de comunicação reforçado, porque o "boca-a-boca" não tem tempo de acontecer, se acontecer é nos últimos três dias. Estreamos numa semana e na semana seguinte é a desmontagem. Temos a Mafalda Simões que faz comunicação e que, neste momento, está a assumir muitas coisas de produção: ajuda a organizar e é um pilar fundamental na estrutura dos trabalhos, na gestão de equipas, de materiais, dos espaços. Temos outra pessoa, que é o Nuno Pratas, que faz a gestão financeira, o contacto com a contabilidade, com a DGArtes, com os parceiros, co-produtores, etc. E temos ainda a ajuda do José Leite, que é actor, mas que é responsável pela organização dos espectáculos em circulação nacional. Acabo por participar em toda a gestão geral dos trabalhos, as decisões maiores da estrutura e dos espectáculos, etc. É uma actividade muitas vezes dirigida por mim, mas nunca estou sozinho. É um trabalho muito partilhado. Há uma altura em que tenho mais tempo e assumo mais responsabilidades nesta área, mas à medida que nos aproximamos do dia da estreia, cada vez vou estando menos presente nos trabalhos de produção. N'*A Reconquista de Olivenza* (2020) foi a primeira vez que tivemos connosco uma pessoa a trabalhar exclusivamente como produtor em todo o processo de trabalho, incluindo pré e pós-produção. Nos outros espectáculos, a produção foi dividida entre mim, a Mafalda e também os assistentes de encenação, que acabam por fazer algum trabalho de produção executiva. As coisas estão sempre muito diluídas entre nós, acaba por nem sempre ser um

trabalho definido e preferíamos que fosse diferente.

O que é que achas que distingue a produção de projectos da produção realizada numa estrutura?

Já fiz espectáculos noutras companhias onde não tenho, nem devo ter, uma responsabilidade na produção. As coisas são muito diferentes nestes casos, porque consigo concentrar-me mais no trabalho criativo, estou mais presente nos ensaios e há uma parte do trabalho que se torna absolutamente invisível, do qual não tomo conhecimento. Tomo conhecimento dos resultados, porque se aplicam nos ensaios ou no espectáculo. Mas não conheço, nem interfiro no caminho. Nestes casos há um género de conforto provisório – porque são sempre trabalhos em que estou cerca de um mês e meio. Quanto a trabalhos pontuais, não sei bem dizer, porque no Teatro do Eléctrico nunca houve uma zona de transição profunda, mesmo quando passámos a ter apoio da DGArtes. O nosso primeiro apoio foi de cerca de 30.000 euros para fazer três espectáculos, portanto foi uma altura em que era possível pagar salários, mas continuava a não haver condições para fazer uma data de coisas. Não foi uma coisa em que se poderia dizer: «A partir de agora será diferente, houve uma grande viragem». Falei da Mafalda e do Nuno. Quando era eu a fazer o trabalho de produção é claro que era muito diferente e muito difícil, pela minha pouca experiência e porque estava sozinho. Ter uma equipa de trabalho experiente é fundamental.

Consegues dar exemplos do impacto da produção na criação de um espectáculo?

Há um cenário do Henrique Ralheta, no *Banda Sonora*[1], que foi o nosso primeiro cenário com grandes dimensões, parecia quase saído de uma ópera – espero que não me levem a mal a comparação – de Wagner, um conjunto de árvores de dez metros de altura numa floresta com a orquestra atrás. Aquele cenário devia custar mais de 10.000 euros e nós concretizámo-lo através da produção, da Mafalda, que correu metade do planeta à procura de apoios de materiais para a floresta (na verdade percorreu a Península Ibérica e depois encontrou ajuda em Lisboa). Conseguimos fazer aquele cenário, que percebemos que seria mais de 10.000 euros em material, com 900, sendo que 600 foram para o transporte das árvores. Se não fosse o transporte, o cenário teria custado 300 euros. É evidente a necessidade de haver produção. O espectáculo pede um cenário de grandes

dimensões, mas não existe orçamento para o concretizar. Uma das vias para essa concretização pode ser a produção.

Como lidas com o contrário, quando sentes que há constrangimentos que não se consegue ultrapassar?

Há sempre aqueles dez dias antes da estreia, em que passo a ser o gajo que resolve problemas. «Afinal o motor da teia está avariado e não há varas suficientes, não há tempo, não há equipa técnica suficiente» e tudo tem de ser resolvido criativamente. Temos de fingir que as restrições são uma opção artística, ou seja, resolver criativamente a falta de determinados meios – acontece várias vezes ter de se alterar aquilo que se ensaiou durante dois meses, por restrições de logística imprevistas.

Lidas relativamente bem com essa necessidade, portanto?

Tenho de lidar, não há alternativa. Há ali um momento muito próximo da estreia em que ou se faz ou se faz. Então entra-se num género de estado hipnótico em que se tem de resolver muito rapidamente determinados imprevistos ou necessidades. Rapidamente, porque existe uma pressão de uma equipa que está à espera para poder avançar num novo sentido que não foi aquele que estivemos a ensaiar. Para que a alteração ou o corte não pareça uma falha, cria-se uma solução. Mas deixa-me fazer um aparte, que me parece importante. Nós, Teatro do Eléctrico, temos muito boas condições de trabalho. Temos um financiamento elevado e co-produções com instituições muito importantes em Portugal, as quais, para além de participarem no financiamento dos espectáculos, têm espaços confortáveis e com boas ou razoáveis condições técnicas. Isto deve ficar claro, para não ficar a ideia de que lá estou eu a queixar-me de barriga cheia. Agora, que não existem condições perfeitas é um facto, e é importante perceber-se uma coisa: a proporção. Os espectáculos que temos proposto têm tido a exigência de equipas grandes pela sua relação com a música: actores com características vocais diferentes e músicos para compor uma orquestra. Quando se tem o dobro do financiamento, mas o triplo da equipa há aqui qualquer coisa em termos proporcionais que não é indiferente. Ter um orçamento de 30.000 euros para um espectáculo com 25 artistas, é diferente de ter um orçamento de 15.000 euros para um espectáculo com 8 artistas. Há um desequilíbrio na proporção, na equivalência. Nós estamos melhor do que muitas estruturas, mas não seria justo dizer que está

tudo certo.

Como vês a formação de um produtor? Lês sobre o assunto, tens algum modelo que sirva de base à tua actividade?

A formação da Mafalda é em comunicação e faz produção e eu tirei o curso de actores [ESTC], enceno, escrevo peças e faço produção. Trabalhamos de acordo com a experiência que fomos tendo, observando, fomos percebendo também algumas formas de trabalhar, mas o que fazemos parte essencialmente da observação e da experiência em campo.

Na produção é preciso empatia artística e o desejo de que aquele trabalho seja feito, não é?

Isso foi o que aconteceu com a Mafalda. Ela vem de comunicação e eu acho que ela gosta sinceramente dos espectáculos. Vejo-a empolgada nos ensaios e nas apresentações, orgulhosa e feliz por fazer parte. Isso também a motiva a fazer um investimento na investigação, no trabalho, nas horas que aplica a determinada coisa mesmo sem ter essa formação de escola. E tem a ver com esse amor, aquela coisa que se diz muitas vezes, "vestir a camisola", que não sei ao certo o que é. Há pessoas que separam muito claramente a vida pessoal e a vida profissional. Mas o meu trabalho faz parte da minha vida. Se fazemos um espectáculo de que gosto mais, tenho mais prazer e sou mais feliz. Se fazemos um espectáculo de que gosto menos, não sou tão feliz. Também não se deve entender isto como uma espécie de submissão ao trabalho. Já cedi no passado ao "vale tudo" em termos laborais, a trabalhar mais de 100 horas por semana e não o quero repetir. O trabalho deve funcionar como uma fonte de prazer e não como algo tóxico.

Consideras que os actuais valores financeiros disponíveis para criação artística são suficientes para garantir que o trabalho de produção acompanha devidamente o trabalho de criação?

Acho que são de sobra, acho que temos a mais [risos]. Claro que não são suficientes. Basta perceber nos últimos concursos da DGArtes [Apoio Sustentado] o conjunto de candidaturas elegíveis e com boa classificação que ficaram de fora e não tiveram acesso a financiamento.[2] O que é que isto significa? Nós sabemos que as candidaturas não são o reflexo dos espectáculos que vão ser feitos, nem de uma amostragem do país, porque há muita gente que nem sequer

concorre. Mas aquilo que podemos imaginar é o conjunto de profissionais com grande qualidade, artistas com grande qualidade, um conjunto grande de espectáculos que nem chegarão a estrear e que, mesmo sendo potencialmente bons, não conseguem ser abrangidos por nenhum apoio.

Como é que avalias o trabalho dos decisores políticos, tanto a nível nacional como local?

O Teatro do Eléctrico é uma das estruturas artísticas e criativas que criou uma estreita relação com a Câmara Municipal de Loulé, que me parece estar a fazer um investimento absolutamente notável quer na criação e na programação, quer na construção ou renovação de infraestruturas. Foram ou estão a ser criados espaços novos de apresentação, de trabalho e de estudo, criaram um novo conservatório de música que começou a trabalhar se não me engano há um ou dois anos. Também deram início a um pólo de criação de arte e artesanato em Loulé e está prevista a inauguração de um novo centro cultural também no concelho, em Quarteira, que incluirá ainda uma escola de dança. Estão a fazer um investimento muito sério na cultura e sem precedentes no concelho. O mais parecido na região foi Faro – Capital da Cultura (2005) em que durante uns meses houve uma actividade muito densa a nível cultural e artístico e de criação de infraestruturas. Neste momento Loulé não se encontra num contexto festivo, mas está a fazer-se ainda assim um trabalho que trará frutos com o tempo. O meu receio é que esse investimento seja passageiro. Ou seja, mudam as presidências, mudam as estratégias e, logo, as direcções da acção. Muitas vezes percebemos que a relação dos municípios com as artes partem do investimento pessoal de alguém que tem o poder de transformar um paradigma ou o de trazer um novo fôlego a esta área. Pode ser um presidente da câmara, um vereador da cultura, um chefe de divisão da cultura. Acontece às vezes que no ciclo político seguinte essa pessoa encerra funções e num estalar de dedos a área cultural volta ao estatuto de dois ou três concertos de verão e da decoração urbana na altura do Natal.

Se estivermos a falar da DGArtes, do Ministério da Cultura, não pressinto muitos avanços. É sempre tudo tão provisório, as pessoas estão sempre a mudar, está sempre a começar-se do início, parece que não há um sentido de continuidade do trabalho. O foco também vai mudando. Parece que agora se dirige o foco da cultura para o turismo, por exemplo. É no investimento na continuidade que não vejo pessoas que nos inspirem, que tragam de facto ideias

revolucionárias, novidades no que diz respeito à política cultural. Com esta questão toda [pandemia Covid-19] lemos nas redes sociais opiniões e até manifestos, mas que acabam por ser a repetição de discursos que já ouvimos naquela manifestação de 2018, em que fomos todos para o Rossio. Estamos em 2007, 2008 ou 2012, e o discurso parece sempre o mesmo. O que quero dizer com isto é: parece-me que o problema está identificado, a resolução desse problema é que não está a acontecer, e então o discurso repete-se. Repetimos e repetimos, assinamos todos um manifesto, no dia seguinte metemos as nossas fotografias brancas no Facebook... Mas aquilo que me parece é que os problemas estão identificados, há uma suborçamentação, ponto final. O que é que se pode dizer mais sobre isso? Fazer mais estudos, quando ainda não se implementaram medidas sobre os estudos anteriores? Há um blogue que acompanho em que se consegue ver Lisboa há 30, 50, 100 anos, e consegue-se perceber a quantidade de teatros e cinemas que foram fechando. E também aí se percebe que há um investimento, ou até uma esperança, que foi diminuindo.

Há uma sensação de desperdício?

Há muitas pessoas que ficam pelo caminho. Um exemplo, quantos cenógrafos entre os 30 e os 40 anos conheces? Não são muitos. Voltas atrás e pensas: «Pois, essas são as pessoas em que os primeiros anos de trabalho coincidiram com a crise que rebentou em 2008». Os espectáculos começaram a prescindir de várias coisas, entre as quais os cenários, e os novos cenógrafos não conseguiram pôr em acção os conhecimentos que adquiriram na sua formação, não conseguiram trabalhar, e agora quase todos saíram da profissão e estão noutra actividade.

Que consequências é que esta paragem forçada teve no vosso trabalho?

Nós tivemos vários espectáculos cancelados. Tínhamos feito uma organização deste primeiro semestre, em que no primeiro trimestre tínhamos uma estreia e depois teríamos quatro espectáculos em digressão nacional e um ciclo de ateliers de formação em Loulé. Isto significou que tivemos 22 ou 23 sessões canceladas. A estreia de Setembro também já passou para 2021, juntamente com a pequena digressão que esse espectáculo incluía. Não temos neste momento nada previsto para este ano, não sabemos o que

vai acontecer. Daquelas 22 ou 23 sessões canceladas, já temos oito reagendadas para 2021, portanto ainda faltam 14, que não temos a certeza se irão acontecer ou não. E as previsões na verdade não são seguras. Dou-te mais um exemplo, tínhamos um espectáculo agendado para Maio, que já transitou para Novembro, teve ainda uma data no primeiro trimestre de 2021 e agora já está apontado, sem confirmação, para o Outono de 2021. Porquê? Porque será difícil arriscar num espectáculo com mais de 20 pessoas em digressão, sem saber se se realiza ou, na eventualidade de se realizar, com uma ocupação da plateia igual ou inferior a 50% da sua lotação. Existe a esperança que depois do Verão de 2021, já haja a tal vacina ou um tratamento e que não seja necessário fazer uma redução tão drástica nas plateias ou arriscar cancelamentos.

Portanto: é possível que para já existam mais adiamentos. Acontece que com a aglomeração de espectáculos no mesmo espaço e num calendário que não estende, há produções que vão cair. Por exemplo: já tinha três textos começados para os próximos dois anos. Desses três tenho a confirmação de que um vai acontecer dois anos depois do previsto, o segundo está pendente também para dois anos depois do que estava apontado e o terceiro já foi definitivamente cancelado. Mesmo que a pandemia acabasse agora em Maio, só nestes três meses já temos alterações até 2023/24. E, na verdade, a actividade artística está congelada.

De que forma tens pensado no lado do palco, na segurança dos intérpretes, como é que achas que vai ser feita a retoma dos espectáculos?

Por agora os testes não são uma coisa que se compre na farmácia ou no supermercado. Não nos parece que possamos garantir que todos os elementos da equipa serão testados regularmente. Depois como é que se controlam os trajectos e a vida pessoal de cada um? Cada actor terá um camarim? Haverá um camarim por actor? Normalmente não há. No curto espaço dos bastidores, como será a circulação? E que alterações aos espectáculos para responder ao distanciamento... Uma coisa é fazer-se um espectáculo de raiz com esse condicionalismo, até pode ser divertido, outra coisa é estares a transformar um espectáculo de acordo com isso. Não sei o que vai acontecer.

Ouço pessoas a dizer que uma das prioridades agora é investir financeiramente para se filmarem os espectáculos e colocá-los em *streaming*, para os poder difundir pela internet e assim conseguir chegar a mais pessoas. É claro que eu também gostava de ter

os nossos espectáculos filmados com qualidade. Tenho é dúvidas se isso deverá ser uma prioridade. Vi uma notícia noutro dia que dizia que se está a ponderar que 25% da função pública depois da pandemia continue em teletrabalho. Se já não se sai para trabalhar, se as compras do supermercado se fazem online, se é possível encomendar refeições através de uma aplicação, se se vêem filmes em casa e não num cinema e se também já não formos ao teatro, então o encontro entre pessoas faz-se como? Aquilo que acho que devia ser prioritário depois desta pandemia é, na verdade, a promoção de actividades que estimulem o encontro entre pessoas.

Que avaliação fazes das medidas extraordinárias propostas tanto pelo Ministério da Cultura, como por outras entidades? Parece-te que foram suficientes?

Não, porque há pessoas que estão a passar por sérias dificuldades. Nestes vários concursos que felizmente abriram, da GDA, da Gulbenkian, do Ministério, concursos extraordinários e suplementares que não estavam previstos, mas para os quais essas instituições conseguiram mobilizar os meios financeiros, vês que há muita gente que, mais uma vez, ficou de fora. Há pessoas que conheço de perto, entre quem estabeleço uma comparação e às tantas não se percebe como é que duas pessoas em situações tão semelhantes, com percursos tão parecidos, com a mesma idade, a mesma profissão, que fazem exactamente a mesma coisa, com rendimentos e despesas muito parecidos nos últimos seis meses ou no último ano, uma tem apoio e outra não. Isto significa que há pessoas que ficaram de fora sem haver uma razão. Ou seja, os apoios não são suficientes para todas as pessoas que merecem esse apoio, o valor disponível não é suficiente. Numa área onde a maioria trabalha sem um contrato de trabalho, a recibos verdes e de forma intermitente, estamos abaixo do que é a média entre sectores, entre profissões, há sempre qualquer coisa que nos coloca em desvantagem. Até nalguns direitos, aquela velha questão do estatuto de intermitência, do acesso ao apoio social; parece-me inclusivamente que os deveres estão mais bem definidos do que os direitos. Claro que tem de haver uma alteração das leis e perceber-se, de uma vez por todas, que este sector tem necessidades muito específicas, não só o sector artístico, mas os trabalhadores independentes e intermitentes.

Conversa gravada online a 12 de Maio de 2020, conduzida por Levi Martins

1. Espectáculo estreado a 9 de Março de 2018 no São Luiz Teatro Municipal. Uma criação de Ricardo Neves-Neves em colaboração com o compositor Filipe Melo.

2. Ao exemplo do que tinha acontecido no concurso anterior de Apoio Sustentado, o anúncio dos resultados provisórios veio desencadear vários protestos, uma vez que em várias categorias artísticas existiam dezenas de candidaturas consideradas elegíveis não apoiadas (a candidatura é elegível a partir dos 60% de pontuação; no mesmo concurso para o biénio 2020-2021, todas as candidaturas da área do teatro foram consideradas elegíveis pelo júri. A última candidatura apoiada teve uma avaliação de 79%).

VESTIR A CAMISOLA

João de Brito

Licenciado em Teatro, Formação de Actores, pela Escola Superior de Teatro e Cinema e mestre em Práticas Culturais para Municípios pela FCSH (Universidade Nova de Lisboa). Encenou os espectáculos *À Babuja*, *Insuflável*, *Elastic*, *Seattle*, *Cataplay*, *Leôncio & Lena*, *Manuel In*, *Actrizes*, *Barafunda* e *Comida*, tendo sido co-criador de *Fit (IN)*, *Carripana*, *NOVO_Título Provisório*, *Ainda Assim*, *A história que não queria ser livro*, *Habitamus*, *T.3*, *JBWB-900*, *Ésspassos* e *Brilharetes*. Em teatro foi dirigido por Carlos Avilez, Catarina Requeijo, Rui Mendes, Rui Catalão, João Galante e Ana Borralho, Madalena Victorino, Miguel Loureiro e André Guedes, Bruno Bravo, Rui Neto, Gonçalo Amorim, Giacomo Scalisi, Miguel Fragata, Inês Barahona, João Brites, Nuno M. Cardoso, José Peixoto, Jorge Silva Melo, Marta Lapa, Tiago Cadete, Marco Paiva, Cristina Carvalhal, Ávila Costa, entre muitos outros. Em cinema trabalhou com António-Pedro Vasconcelos, Diogo Simão, Pedro Filipe Marques, Francisco Carvalho, Frederico Ferreira, Maria Pinto, Philip Rylatt, Telmo Vicente e Margarida Gil. Trabalha regularmente em televisão, publicidade e locuções. Colaborou com o Serviço Educativo da Culturgest entre 2010 e 2016. Co-fundador e Director Artístico do LAMA Teatro.

Que relação existe, no início dos processos de trabalho do LAMA, entre produção e criação? Como se manifesta concretamente a produção no início de um projecto ou no desenho de uma programação?

A produção começa desde o momento em que pensas numa criação, disso não há dúvida – pelo menos em relação ao meu trabalho. Começa com uma leitura, seja de um texto dramático ou de uma criação de raiz a partir de uma ideia que se queira partilhar com alguém. Começa com marcar uma primeira reunião. A produção começa no primeiro minuto em que tenho uma ideia. Se quero fazer um espectáculo sobre determinado assunto, então sei que quero determinada pessoa na dramaturgia, outra para desenhar a luz, para a fotografia, aqueles actores, toda a equipa. Vai-se pensando, às vezes não fica logo tudo definido. Muitas vezes esse primeiro contacto parte de mim enquanto director artístico, uma vez que inevitavelmente também faço produção, embora tenha outras pessoas a trabalhar comigo. A parte dos contactos passa por mim porque normalmente trabalho com pessoas que conheço e prefiro fazê-lo assim, o convite nunca segue do e-mail da produção, é sempre feito através do meu e-mail pessoal porque acho que é um contacto mais familiar e mais directo. Mas na minha óptica a produção começa desde o momento em que tu pensas em fazer alguma coisa.

Não consegues então separar propriamente uma coisa da outra. Mesmo que tenhas alguém a trabalhar especificamente em produção, não achas que seja um trabalho distinto do da criação.

Não. E por isso é que acho que grande parte dos directores artísticos são, sem estar no papel, directores de produção, porque pensam no panorama geral. Para já, os projectos são os "meninos dos seus olhos", por isso abraçam-nos numa amplitude muito grande que, a meu ver, abarca a produção. Eu estou sempre envolvido nas duas partes. Quando vou trabalhar com outra companhia só como actor, entro no teatro e penso: «Vou ser só actor, que luxo do caraças». Recentemente tenho trabalhado com o Teatro Experimental de Cascais. Quando entro lá sou só actor e é uma leveza…

No LAMA há pessoas a trabalhar especificamente em produção. Nos primeiros momentos de desenvolvimento da ideia, essas pessoas são logo envolvidas?

Eu tento envolver logo as pessoas e transmitir algum entusiasmo em relação às minhas ideias, tento colocá-las dentro do que estou a pensar. O LAMA tem uma estrutura pequena, não temos uma equipa artística fixa e eu dependo sempre das outras pessoas. Nos últimos tempos tenho trabalhado, mais do que textos dramáticos, em criações de raiz. Como o texto não existe a priori, torna-se inevitável envolver as pessoas, porque eu não domino a escrita, não domino todas as áreas do teatro e por isso é que é uma arte colectiva. Pode ser um cliché estar a dizê-lo, mas é verdade, o teatro depende de um conjunto de pessoas. Para ter ideias não, mas para concretizá-las depende.

Como e com quem pensas os orçamentos e as condições práticas para cada projecto?

De há mais ou menos dois anos a esta parte tenho um braço direito muito forte que é o Sandro Benrós, que trabalha comigo e tem um grande conhecimento de todas as fases de produção. Tanto como director de produção, como nas candidaturas, passando pela delegação de tarefas e pela produção executiva. É uma pessoa em quem tenho muita confiança, é uma pessoa muito recta, que é uma coisa que eu estimo – ser-se muito sério no trabalho – e portanto é um grande suporte para mim no lado da produção e da gestão orçamental

desde que temos DGArtes (nós temos apoio sustentado da DGArtes desde 2018, ano em que concorremos pela primeira vez). Eu nunca fui muito apologista de concorrer aos apoios pontuais, não acho mal que eles existam, mas nunca quis concorrer porque achava que era demasiado trabalho para um espectáculo só. Nunca concorri a pontuais até ter tempo de estrutura para poder concorrer aos sustentados. Ganhámos pela primeira vez um apoio bienal para 2018-2019 e conseguimos novamente este apoio para 2020-2021. Antes tinha tido duas produtoras, a Joana Ferreira e a Daniela Sampaio, que estão agora na gestão da Malaposta. A Raquel Matos, que está no Teatro da Garagem, também esteve comigo no período da primeira candidatura e o Sandro entrou entretanto, no meio desse biénio – esta segunda candidatura 20-21 já foi com ele. É ele que trata das questões financeiras, dos relatórios... Nas candidaturas eu faço os projectos, escrevo, ele revê, mas depois a parte dos números é ele que faz – embora eu tenha uma palavra a dizer no que acho que as pessoas devem ganhar, claro.

No que diz respeito a parceiros, autarquias, outros teatros, quem é que estabelece essas relações e as mantém?

Sou quase sempre eu, porque isto surge sempre com pessoas que se vai conhecendo ao longo do percurso. Muitas das pessoas que eu conheço surgiram no meu percurso enquanto actor. Sempre trabalhei com pessoas que fizeram imensa itinerância, se calhar por isso é que o LAMA também tem a tendência de andar sempre na estrada. É uma coisa de que gosto e na qual inevitavelmente se vai conhecendo muita gente. Muitas vezes as ligações são feitas por mim porque ou são meus amigos, conhecidos, ou são pessoas com quem lidei e com as quais as coisas correram bem. Quanto às autarquias, como são relações aqui no Algarve, são pessoas com quem tenho uma ligação já há muito tempo, que me conhecem e que têm gosto em apoiar-nos. Quanto a outros sítios, a relação também costuma partir de mim. Até faço um bocadinho de questão que assim seja, não é que não possa delegar, mas eu acho que tem outro charme sermos nós.

Consegues dar de exemplos de momentos em que sentes que a produção condiciona ou potencia a criação?

Vamos sempre bater no dinheiro disponível. Não quer dizer que com pouco dinheiro não se possa fazer um bom projecto; não devia ser regra mas pode fazer-se um bom projecto com poucos meios... Agora,

se se tiver um cenário mais elaborado, uma coisa que – como se costuma dizer, que os olhos "comam" – que fique mais "no ouvido", se se tiver um bom fotógrafo que tire umas fotografias que faça com que as pessoas se perguntem «epá, o que é isto?», se se conseguir um bom vídeo de divulgação... Aproveitando a ligação à comunicação, se apostares em mupis... Tudo isto faz diferença. Por exemplo: há aqui o programa 365 Algarve, que tem como objectivo a dinamização da cultura na época baixa, com dinheiro que vem do Ministério da Cultura e é atribuído a estruturas da região. Claro que é um complemento muito bom para um projecto. Quando temos esse apoio há muito mais dinheiro. E aí eu sinto o impacto. Recentemente estreamos o *À Babuja*[1], um projecto que fizemos com a carrinha que tinha sido utilizada na *Carripana*[2] e que é um espectáculo com um carácter um bocado regional, é uma viagem como se fosse do D. Quixote pelo Algarve. Tendo o 365 Algarve, só o facto de se poder apostar mais na comunicação fez-me sentir que chegou a muita, muita gente. Tínhamos dinheiro para mupis, para flyers, cartazes, para patrocinar Facebook, para teasers... Claro que tudo isto tem influência. Se eu não tiver dinheiro a produção não chega a todo o lado. Também posso dar o exemplo de projectos pequenos que se vão começando a conseguir vender aqui e ali e, de repente, pela circulação e pela produção invisível de venda de espectáculos, tem-se um espectáculo do qual se fala e que tem repercussão junto do público, o que no início não se previa. São projectos que vão desenvolvendo o seu sucesso e de repente a produção foi importante sem ser visível, ou sem ser só dependente do dinheiro disponível.

Enquanto criador e produtor, quando esse dinheiro não existe, como é que tens lidado com os constrangimentos?

Isto foi um bocadinho por etapas, como toda a gente. Começas sem nada e depois as coisas vão mudando. Para dar um exemplo, nós começámos por uma co-produção com os Artistas Unidos, porque eu estava a trabalhar lá como actor. Surgiu esta hipótese de se fundar o LAMA enquanto se estava a fazer o *Brilharetes*[3] e foi logo uma co-produção. Fizemos uma grande digressão – foi a primeira vez que tive de fazer produção. O Jorge [Silva Melo] disse que arranjava alguns sítios para se apresentar o espectáculo e o Tiago Nogueira, que entrava comigo, arranjava outros. Começámos a fazer ensaios abertos em vários sítios que fomos nós que arranjámos. Estreámos no Centro Cultural do Cartaxo e fomos ao Festival de Almada – o Festival já foi uma coisa combinada pelo Jorge. Aí confrontei-me logo com a

importância da produção, mas estamos a falar de uma co-produção em que o dinheiro saiu quase todo dos Artistas Unidos. A seguir foi aos poucos. O Teatro das Figuras no projecto a seguir deu-nos 2.000 euros para fazer um espectáculo do Pirandello, que era uma encenação do Marco Paiva, tínhamos mais uns dinheiritos não sei de onde... Eram projectos muito dependentes da bilheteira e deste pouco dinheiro que havia. Passado uns três, quatro anos, fomos começando a fartar-nos da bilheteira, que é o normal, de cansaço, e fomos concorrendo a apoios. E só fazia os projectos quando tinha alguns apoios. Ganhei várias vezes a GDA, ganhei a Direcção Regional de Cultura do Algarve, o Município começou a dar apoios ao associativismo, então fomos fazendo projectos com 4.000, 5.000 euros. Uma pobreza, mas apesar de tudo já era um bocadinho melhor, já se conseguia pagar às pessoas, acrescentando depois as receitas de bilheteira. Foi sendo assim, durante três, quatro anos, até começar a conseguir fazer co-produções. Houve uma ligação à Culturgest porque eu fiz parte do serviço educativo como colaborador durante para aí seis anos, que foi onde comecei a ter ligação ao trabalho com a infância e juventude, coisa que me fascina e que continuo a fazer. Fizemos oficinas e espectáculos em co-produção com o serviço educativo da Culturgest com os quais depois arranjava mais alguns apoios do Algarve e já se conseguia trabalhar com um orçamento mais confortável. O trajecto foi progressivo até se chegar à DGArtes e termos um apoio sustentado, com o qual conseguimos pagar alguns ordenados e ter 30, 40 pessoas por ano a trabalhar para nós. Mas nós não dependemos só da DGArtes, isso é uma coisa que eu gosto de sublinhar. Acho que a DGArtes é fundamental, o trabalho de pesquisa tem de existir e os apoios têm de ser cada vez maiores e com uma amplitude maior. Não há assim tantas estruturas para se fazer um trabalho relevante e significativo em todo o país e o dinheiro não é suficiente para que todas façam esse trabalho que tanto peso tem numa sociedade. Já agora: nós fazemos muito trabalho de digressão e itinerância a pensar na sustentabilidade da companhia; não é fácil, mas ajuda-nos a depender cada vez menos da DGArtes.

Então, regressando à questão dos constrangimentos, o que sentiste sobretudo foi essa pobreza que advém dos orçamentos insuficientes. Sempre tentaste que artisticamente a produção não fosse um entrave?

Tentei sempre, com a vontade que eu tinha de fazer coisas, numa lógica de ética e de justiça, perceber se alguém queria aliar-se a este

projecto. Não numa lógica de exploração das pessoas. Havia vontade e não havia outra forma. Como é que fazemos? Há pessoas que querem fazer e não têm apoio e fazem à bilheteira... É triste, mas é o que há. Têm vontade de dizer coisas, vontade de se mostrarem, vontade que vejam o seu trabalho para virem a trabalhar noutras condições... É pena que tenha de ser assim, mas... Há quem coloque em causa a questão da formação: se não há quase saída profissional, porque é que as escolas artísticas estão abertas? Porque é que não se fecha as inscrições durante um determinado período? Mas claro que não é justo que um miúdo que agora tem 18 anos não possa ir estudar para a Escola Superior de Teatro e Cinema, ou para a ESMAE, ou para onde quer que seja.

Nessa fase inicial é sempre esse desejo que move as coisas, porque se se estiver à espera de ter condições financeiras para produzir, então quase ninguém consegue começar, não é?

Sim, é uma fase. Depois há meia dúzia de privilegiados – e ainda bem que os há – que têm convites atrás de convites. Mas mesmo assim é muito difícil. Não se ganha nada de especial para conseguir ter um pé de meia, as pessoas têm de ter consciência disso. Principalmente se trabalhares só em teatro, não ganhas nada de jeito. A recibos verdes... Em 1.000 euros são limpos 500 e tal ou 600. Quem é que vive com isso? E 1.000 euros... há companhias que não pagam 1.000 euros. Não é que seja por mal, é porque não têm condições para pagar mais. Também vejo os dois lados da moeda. É que há muitas que não conseguem mesmo pagar mais.

Em relação à figura do produtor, como é que vês a sua formação? Costumas ler sobre o assunto, há algum modelo que te sirva de base para pensar esse cargo?

Tem de haver conhecimento, disso não há dúvida. Mas eu gosto acima de tudo do terreno, acho que o trabalho de terreno é fundamental e muitas vezes é mais importante do que as escolas, no que diz respeito à formação. Embora, como em qualquer outra área, seja importante existir um conhecimento amplo, a vivência das pessoas acho que é extremamente importante na produção. Muitas vezes digo que prefiro a disponibilidade à experiência. A disponibilidade é superior à experiência. A experiência sinto que acomoda – mas isto é transversal à sociedade, não é só relacionado com os produtores. Acomoda. Acho que o impulso de querer fazer e de tu "vestires a camisola"... Se

alguém estiver disponível para aprender e para estar perto de pessoas que têm alguma experiência, acho que vai ser melhor produtor do que se se agarrar a vícios que já tem. Apanha-se sempre pessoas que são melhores do que outras, é inevitável, mas acho que acima de tudo há uma dificuldade em "vestir a camisola" – em produção isso é muito difícil. Outra coisa, já agora, que acho muito importante é a capacidade de se trabalhar em "boa onda". Digam-me o que disserem, sou anti-sistemas ditatoriais, embora saiba que isso está implementado: trabalhar à lei do grito, à lei da chibata... Eu prefiro ser boa onda, embora ao trabalhar na boa onda as pessoas muitas vezes abusem. É uma pena que isso esteja instituído, que não se possa ser "boa onda" e as pessoas respeitarem e terem a mesma disciplina. Porque é que tem de haver sempre um "boss" a andar atrás das pessoas com uma espingarda, aos gritos, a dar "piçadas"? Porquê? Não consigo entender. Eu sempre fui contra esse lado, então às vezes acontecem-me coisas menos boas porque as pessoas estão habituadas a esse sistema ditatorial que me enerva.

Eu gosto de defender esta ideia do "vestir a camisola", mas reconheço a importância do *know-how*, por exemplo de pessoas que já trabalharam em rádios, em televisões, no entretenimento e vêm trabalhar em produção. A experiência também ajuda, só não gosto é que traga vícios menos produtivos. Às vezes as relações correm melhor, outras vezes pior. Mas isso é como tudo, não se pode guardar mágoa. Há relações melhores do que outras mas isso é na produção como também com a equipa artística.

Claro que depois há o lado académico que também considero importante. Eu fiz um mestrado em Práticas Culturais para Municípios na Nova. Era muito teórico mas tive professores muito bons que me deram um entendimento de lógicas muito diferentes. O Carlos Vargas, que esteve na OPART e no São Carlos e foi Presidente do Conselho de Administração do Teatro Nacional D. Maria II com o João Mota, é um professor incrível, que tanto fala da ópera como de projectos como o dos 100 anos da República Portuguesa, da Assembleia da República, coisas em grande, com muito dinheiro, como a seguir fala de projectos de menor escala. O João Brigola, que era do IMC (Instituto dos Museus e da Conservação), que dá a ver a lógica de funcionamento dos museus. O Miguel Abreu, da Cassefaz, que também é meu amigo, foi meu professor numa cadeira de produção cultural, numa lógica de pensar a produção sem apoios (a Cassefaz não tem apoio da DGArtes), de pensar a sustentabilidade de uma estrutura sem apoios, entre práticas ligadas à animação sociocultural ou à produção de teatro independente.

Há coisas de que já não me lembro, mas sinto que foi uma mais-valia até pelas pessoas com quem nos cruzamos, com as quais também se aprende muitas coisas. Estavam lá desde funcionários do Arquivo Municipal de Setúbal até pessoas do Pé-de-Xumbo que organizavam o Andanças, ou pessoas que trabalhavam na Câmara Municipal de Ponte-de-Sor. O Andanças, por exemplo, não tem nada que ver com o que o LAMA faz ao nível da produção. Ter contacto com diferentes formas de pensar a produção é muito enriquecedor, acho que por quanto mais áreas se passa, mais se aprende.

Mudando um pouco de assunto: consideras que os actuais valores financeiros disponíveis para criação são suficientes?

[Risos] É óbvio que não, claro que não são suficientes. E continuamos na mesma batalha: projectos elegíveis sem apoio. Neste último concurso de apoio sustentado aconteceu o mesmo que no anterior. O que é que falta? Dinheiro. Porque mesmo que se fizesse uma ginástica para dar a todos, iam ser migalhas. Não estou a dizer que não deve haver quem ganhe e quem perca, agora, se ser elegível significa que é um projecto que constitui uma mais-valia para a região onde trabalha, para chegar às pessoas e fazê-las pensar, se tem relevância, porque é que não é apoiado? Porque falta dinheiro. E agora, com a pandemia, é a classe inteira. Tem de haver um pensamento profundo sobre isto. A Ministra da Cultura [Graça Fonseca] está sempre a "chutar para canto", é uma coisa inacreditável. Eu já não consigo ouvi-la falar. Se não pode dar respostas porque não tem poder, devia ter ética e dizer «adeusinho meus amigos, vou-me embora». Acho que era a única solução. Agora, se não é assim, tem de dar respostas às pessoas. E as respostas vão dar à injecção de mais capital para salvaguardar toda a classe artística, a classe inteira. Se não há uma mexida nesta fase, dificilmente haverá nos próximos 50 ou 100 anos. Se agora não há uma mudança de paradigma em relação às artes, então dificilmente haverá. Eu sinto uma união muito maior do sector, há movimentos que me parecem estar a agir com coerência, a elaborar pensamento para chegar às pessoas certas e para reivindicar o que é justo de uma forma ponderada, não são aqueles impulsos do momento. Se não for agora que nos ouvem, não sei quando é que será. E passa pelo dinheiro, não me lixem, passa pelo dinheiro…

Gostava também que falasses um pouco de como avalias os decisores a nível local, porque nos municípios existem diferenças

muito grandes no que diz respeito ao investimento que fazem na criação artística.

A nível local as coisas evoluiram bastante. Eu só apanhei dois executivos a trabalhar com o LAMA: o executivo de Macário Correia, de quem gostei muito – sem dinheiro nenhum, não havia apoio ao associativismo, mas a vontade e a dinâmica, a capacidade de trabalho dele como presidente da câmara era cativante; dava importância às associações não de uma forma monetária (se calhar assim estou a contradizer-me um bocadinho, mas pronto), mas de outra forma que no início do LAMA foi importante. Quis marcar presença e esteve sempre pronto para nos ouvir. Depois houve uma mudança de paradigma com o executivo seguinte, que já vai no segundo mandato, tendo como presidente Rogério Bacalhau e Paulo Santos, vice-presidente, como vereador da Cultura. Faro começou a respirar um bocadinho mais do ponto de vista financeiro e voltou a haver apoio regular, anual, ao associativismo, que dá muito jeito. Às vezes não é muito, tem diferido de ano para ano, mas estamos a falar de valores entre 2.000 e 10.000 euros. Para uma estrutura pequena é dinheiro, não é muito mas é alguma coisa. Eu não sou apologista é de que todas as associações, embora todos tenham direito a desenvolver a sua actividade, sejam avaliadas da mesma forma. Se tens um trabalho regular, com pensamento, com o qual dás emprego a pessoas, tens um ano inteiro cheio de programação e promoves o nome da cidade; se tens um trabalho mais profissionalizante, sem ser aquela coisa do associativismo que me enerva solenemente, que é a questão de ser "sem fins lucrativos" – o que, aliás, leva as pessoas ao engano, parece que não se pode ser profissional sem fins lucrativos – deve haver uma diferença na maneira como és apoiado. Dois ou três anos depois de termos conseguido o apoio do município, comecei a defender que tinha de haver essa diferenciação.

Entretanto avançou-se com a ideia de Faro ser candidata a Capital Europeia da Cultura em 2027, tivemos uma conversa e eu disse: «Isto tem de ser gerido de forma diferente. Não estou a dizer que o meu trabalho é melhor que o dos outros, mas é importante apostar em projectos que tenham um pensamento diferente. Isso não significa deixar de dar apoio às outras associações, mas criar uma bolsa para projectos continuados, específicos, que têm outro tipo de pensamento». E o que é certo é que isso aconteceu. Não estou a dizer que fui só eu. Os autarcas já tinham isso em mente e agora estão a dar apoios para projectos específicos, para lá do apoio ao associativismo. Na resposta às dificuldades criadas pela pandemia

também foi muito relevante o trabalho da Câmara Municipal de Faro, ao dar reforço financeiro a estruturas com espaço e com pessoas a seu cargo. Houve uma candidatura para um apoio extraordinário ao associativismo e abriram uma bolsa de residências artísticas a que estruturas locais podiam concorrer. Também financiaram espectáculos online, coisas feitas por artistas a partir das suas casas. Acho que têm trabalhado bem. Claro que os valores nunca são suficientes, mas há um trabalho que tem a ver com a candidatura a Faro Capital da Cultura 2027 que implica um tipo de pensamento diferente.

O Algarve cresceu imenso, as pessoas têm pouca noção disso. É pena que às vezes o panorama continue a ser muito centralizado. Eu tenho casa entre Faro e Lisboa, ando sempre cá e lá e cansa-me um bocadinho fazer espectáculos para os colegas. Em Lisboa está tudo muito numa onda de fazer teatro para os colegas – e eu também acredito que faz falta fazer espectáculos em sítios com outro tipo de visibilidade dentro do meio artístico. Mas eu quero fazer teatro para o público em geral, para as pessoas, acho que fazer teatro noutros sítios tem esse pressuposto. Mas, como estava a dizer, o Algarve cresceu imenso a nível cultural e de criação artística. Existe o projecto Lavrar o Mar com o Giacomo [Scalisi] e a Madalena [Victorino] em Aljezur e na zona de Monchique. O Devir CAPA aqui em Faro já existe há uma série de anos, há a ACTA, que é dirigida pelo Luís Vicente, há a CasaBranca em Lagos, do João Galante e da Ana Borralho. Há a Mákina de Cena em Loulé e a Folha de Medronho que é do João Melo Alvim e da Alexandra Diogo, que vieram de Sintra, da Chão de Oliva e agora têm essa estrutura em Loulé. De repente há muita coisa a acontecer e tanto os municípios como a Direção-Regional de Cultura do Algarve têm de acompanhar a evolução disto. Lutou-se para que isto crescesse e está a crescer cada vez mais, mas o acompanhamento faz parte, tanto a nível financeiro como num entendimento sobre qual é o papel das estruturas de criação do Algarve no nosso país.

Achei importante referir o programa 365 porque tem sido uma mais-valia para esta região. Já vai na quarta edição e financia – com julgo que um milhão e meio de euros – uma série de projectos, da música erudita a passeios na Ria Formosa que tenham carácter cultural, festivais, espectáculos de teatro, dança... De repente, de uma ponta à outra do Algarve, entre Outubro e Maio, há uma série de programação cultural a acontecer e isso tem sido fundamental... Há é sempre esta questão: os políticos nunca aproveitam o melhor que os anteriores deixaram. Agora vá lá que se manteve o PS e se calhar por isso o programa 365 vai continuar. Mas se não se tivesse mantido, provavelmente acabava, porque era um projecto "dos outros";

e estamos a falar de um projecto que nos últimos anos mudou grande parte do paradigma de criação e de apoios aqui no Algarve...

Que consequências é que esta paragem devido à pandemia teve no LAMA? Como foi repensado o trabalho de produção?

Nós começámos por ter vários espectáculos adiados. Neste caso foi tudo adiado, não houve nenhum cancelamento. Mas foi preciso fazermos uma certa ginástica orçamental para lidar com estas alterações no calendário. E embora já tenhamos datas reagendadas, não sabemos se vão acontecer, ninguém sabe. Tivemos cerca de 15 apresentações adiadas, três oficinas, as nossas aulas de teatro na Black Box, que tinham arrancado com duas turmas de idades diferentes duas semanas antes da declaração do Estado de Emergência a 18 de Março, tiveram de ser suspensas e vão passar para Setembro. Tivemos, aliás, de adiar a inauguração da Black Box, que estava prevista para Março e não chegou a acontecer[4]. Estava tudo pronto, tudo equipado, três meses de trabalho ali e de repente não inaugurámos e não sabemos quando é que vamos começar a poder programar. Teve um impacto grande. Monetariamente não tanto, porque felizmente a DGArtes não alterou nada nos apoios. Também o que seria, se mexesse nos apoios que já estavam atribuídos... Desse modo conseguimos manter as três pessoas da estrutura com os ordenados em dia, as pessoas que estavam a trabalhar connosco receberam o que tinham a receber e conseguimos manter todos os nossos compromissos de rendas e outras despesas. A renda foi um investimento que não entrou na candidatura à DGArtes, portanto candidatámo-nos a um apoio da Câmara Municipal de Faro para o arrendamento de espaços, que apoia até 50% da renda, para salvaguardar este investimento que significa dinheiro a sair todos os meses, para além do armazém e outras despesas fixas. Aí sente-se um bocadinho um rombo. Seja como for, somos um bocadinho privilegiados por causa da DGArtes. Mas é uma tristeza uma pessoa estar parada. É uma chative estarmos com muito menos actividade, não vermos movimento, não termos pessoas perto de nós, não circular com os espectáculos.

Que papel é que a actividade artística e cultural pode ter no "regresso à normalidade", ou numa "nova normalidade"?

Acho que há um papel que é o que já tinha, que é o de aproximar as pessoas, de fazer com que se questionem. Esse papel vai continuar a ter. Agora, vamos ter de pensar: vai ter na mesma, mas como? Não

sei, juro que não sei. Como vai ser no palco? Os actores vão ter de ser testados? Não se vai propriamente conseguir evitar que exista proximidade e toque. Se isto muitas vezes é uma pobreza e lavamos a roupa em casa para não gastar na lavandaria, vai haver sustentabilidade financeira para fazer testes às pessoas? Eu gosto de fazer a comparação com o futebol, porque muita gente acompanha e às vezes é bom para criar analogias: a I Liga não acabou, a II Liga acabou porque muitas das equipas não tinham dinheiro para os testes constantes que os jogadores têm de fazer. Um dos motivos foi esse, porque os jogadores são testados quase todos os dias. A temperatura tem de ser medida à entrada do treino, à saída... Quem é que tem dinheiro para ter médicos e tudo o mais? Para nós é impensável. Mas também somos uns lutadores, não é? Havemos de arranjar maneira de continuar. Agora, o que gostava era que não fosse com soluções de recurso, mas sim que houvesse mesmo apoio para podermos fazê-lo devidamente. Se as regras vão mudar, nós para as acompanharmos temos de ser apoiados. Temos de ser amparados, mais do que apoiados, é essa a palavra. Como é que fazemos isto em conjunto? É assim tão difícil pensarmos isto em conjunto, a partir de uma iniciativa das altas patentes, do Ministério? Temos de repensar isto tudo, juntos. Depois parece, talvez por sermos pessoas que questionam, que somos sempre uns pedintes. Não somos pedintes, estamos a falar de uma área fulcral da sociedade. É uma área fundamental que tem que ser pensada entre todos e isso tem de partir do Ministério que supostamente nos devia defender.

Referiste que esta é uma área fundamental para a sociedade. No entanto, de uma perspectiva política, continua a parecer que não é vista enquanto tal. A que é achas que isso se deve?

Isto não é para defender os políticos, mas tenho consciência de que os orçamentos são curtos, nunca dão para tudo; o Orçamento Geral do Estado nunca dá para tudo. Só não percebo é qual é a hierarquia. Claro que a Saúde e a Educação são extremamente importantes, mas porque é que a Cultura está sempre cá em baixo na pirâmide? Passam governos atrás de governos, câmaras atrás de câmaras, e é sempre assim. Talvez isto aconteça porque na escola, enquanto crescemos como indivíduos, não se estimula isso. O problema vem da educação e passa depois pelos políticos. Tanto aqui no Algarve como noutros sítios, a coisa começa logo mal na base. Eu lembro-me de ser puto e a malta querer ir trabalhar para as câmaras porque tinha um ordenado fixo ao fim do mês e uma série de regalias, era por isso que toda a

gente gostava de ter cunhas para entrar. Isto acaba por ter influência na forma como a área da cultura é gerida, porque há pessoas que vão entrar para estes meios, não têm conhecimento nenhum e de repente são chefes da divisão, vereadores da cultura, e são pessoas que não têm formação nem experiência profissional nestas áreas. O que acontece é que, de repente, as pessoas que dirigem os departamentos não têm conhecimento nenhum da área que estão a gerir. São pessoas que têm alguma importância e relevo para criar uma dinâmica municipal, regional, nacional e não têm competência para estar nos cargos. Nos governos o problema é semelhante: há lá uma pessoa que está lá há uns anos naquele meio e não cabe na Educação, não cabe na Juventude, «fica na Cultura». É o que me parece, não sei se é verdade ou não, mas é o que me parece que acontece muitas vezes. Têm havido melhorias, mas não são suficientes para alguém nessa posição bater o pé dentro de um município, porque se calhar é a pessoa com menos valências para estar naquele cargo. Acho que isto, tal como vem da educação, vem de um *modus operandi* da sociedade.

Conversa gravada online a 18 de Maio de 2020, conduzida por Levi Martins.

1. Espectáculo itinerante estreado a 14 de Fevereiro de 2020 e apresentado em diversos locais no Algarve. Mais informações disponíveis em: https://www.lamateatro.com/a-babuja

2. Tendo como cenário uma carrinha Berlingo, esta produção do LAMA percorreu o Algarve e diversos outros locais do país desde a sua estreia em 2017. Mais informações disponíveis em: https://www.lamateatro.com/carripana

3. *Brilharetes*, de Antonio Tarantino, estreou a 25 de Março de 2011 no Centro Cultural do Cartaxo. Tratou-se de uma co-produção entre LAMA, Artistas Unidos e Molloy Associação Cultural. Mais informações em: https://www.lamateatro.com/brilharetes

4. A Black Box do LAMA acabou por ser inaugurada a 10 de Outubro marcando o décimo aniversário do grupo.

COMETER UMA LOUCURA

Guilherme Gomes

Iniciou-se no teatro em Viseu, no Teatro Viriato, tendo participado no projecto PANOS, encenado por Graeme Pulleyn. Criou os projectos online de divulgação de poesia Odeapessoa e Dizedor. Frequentou a Royal Academy of Dramatic Arts no verão de 2010 e em 2011 ingressa na ESTC, onde se forma no ramo de Actores. Trabalhou com João Mota, Luis Miguel Cintra, Jorge Silva Melo, Giacomo Scalisi, Sónia Barbosa. Co-fundou o Teatro da Cidade, grupo para o qual escreveu *Topografia* (2017), *Que boa ideia, virmos para as montanhas* (2018), que também encenou, *Agora, que o carro do sol já passou* (2018), *Karoshi* (2019) e *Lamento de Ciela* (2019), que também encenou. Em 2019 foi-lhe atribuído o prémio Autores SPA, na categoria Teatro – Melhor Texto Português Representado pela peça *Que boa ideia, virmos para as montanhas*. Desde então, escreve para cinema e teatro, assumindo o papel de dramaturgo residente no Teatro da Cidade. É, desde 2019, coordenador do projecto CRETA – laboratório de criação teatral, um projecto de programação financiado pelo Município de Viseu.

Que relação é que existe no início dos vossos processos de trabalho entre criação e produção, ou seja, como é que se manifesta concretamente a produção?

A produção de um espectáculo do Teatro da Cidade quase que coincide com o aprender a fazer produção, ou seja, é quase como se tu estivesses numa situação em que tens de encontrar uma solução e estás a tentar perceber como é que outras pessoas fizeram, a tentar perceber qual é que é o caminho. A dimensão da produção, infelizmente, para nós tem sido um bocadinho... Francamente, acho que tem sido a circunstância de desenrasque. Como não somos, de facto, produtores, não há uma planificação que nos facilite o trabalho de maneira a torná-lo mais orgânico. Não há porque no fundo não fomos preparados para isso, quase que fomos apanhados de surpresa. Queremos fazer um espectáculo e começam a surgir uma série de questões que, ingenuamente, porque estávamos a pensar só do ponto de vista artístico, não tínhamos pensado antes e a que, de repente, temos de dar resposta. Agora, ao fim de quase quatro anos [de Teatro da Cidade], já conseguimos antecipar coisas – por exemplo, uma coisa que percebemos que é muito importante para nós é a criação de um calendário quase ao mesmo tempo que surge uma ideia; achamos que o ideal é fazermos logo um calendário para a evolução dessa ideia. Perguntamo-nos também durante quanto tempo e em que período é que estamos a pensar ensaiar, ou quando é que estamos a pensar convidar outras pessoas, se for

o caso. Isto importa para percebermos se é mesmo um espectáculo ou apenas uma ideia que vai ficar no papel. Ou seja, no mesmo dia que tens a ideia, começas a pensar: «Como é que eu vou pôr esta ideia em prática?» ou «como é que eu consigo criar as condições para poder, a determinada altura, pensar só nesta ideia?»

Não sei se as outras pessoas do Teatro da Cidade pensam da mesma maneira que eu, até porque se calhar não se lhes colocam as mesmas questões que se colocam muitas vezes a mim. Isso é uma coisa que nós assumimos e que gostamos de preservar: há papéis diferentes e como eu e a Nídia [Roque] temos tratado mais da parte da produção, estas questões somos mais nós que as colocamos, o que também é, de certa maneira, uma tentativa consciente de salvá-los disto. Eu coloco-os a par e vou-lhes dizendo: «Olha, é preciso fazer isto, é preciso fazer aquilo, este é o dossier que nós fizemos...», que é para não estar aqui a evoluir sem estar a dar a possibilidade a outras pessoas de aprender com aquilo que eu estou a aprender. Digo que estou a tentar salvá-los mas, uma vez que actualmente a dimensão da produção surge quase na mesma altura que a ideia, acho que é preciso fazer uma ginástica muito grande para distinguir uma coisa da outra.

Há uns tempos era muito claro para mim que devia haver dois géneros de pensamento na criação teatral: um pensamento de produção e um pensamento da dimensão do sonho. Pegando num exemplo próximo, o *Karoshi*[1]: a certa altura eu estava a escrever e pensei que gostava muito que uma das personagens fosse inchando ao longo do espectáculo, que fosse cada vez mais volumosa, e escrevi isso não pensando se era possível ou não do ponto de vista prático. Outra coisa: pensei que gostava muito que a certa altura se arrancasse do chão um planta e essa planta tivesse uma raiz de quatro metros e de repente alguém se conseguisse enfiar no buraco da raiz e cair. Isto é impossível na Sala Estúdio do Teatro Nacional porque aquilo não tem um chão falso, tem um chão e pronto, não há forma de abrir ali buracos. Às vezes há subpalco, o que permite fazer esta coisa muito facilmente, mas ali não havia. No entanto eu escrevi-o na mesma, pensando que havíamos de encontrar uma solução mais tarde, uma vez que até podia ser um desafio interessante colocar essa questão. Mas, lá está, como estava a deixar-me levar pelo sonho enquanto criador, estava numa dimensão que não corresponde às questões do mundo quotidiano e do palpável. A certa altura iam dizer-me: «Guilherme, não dá para fazer isto» e eu ia ficar muito desiludido, muito triste. Porque é que conto isto? Porque não foi há muito tempo, foi no final

de 2019, estamos em Maio de 2020, e nessa altura eu já era tão produtor como sou agora e estava acima de tudo a confrontar-me com esse incómodo, era como se de repente estivesse, de certa maneira, a tolher a minha ousadia. Mas o que pensei foi: «Não, tenho de me pôr à prova» e por isso é que quis imaginar à partida alguma coisa que não sabia como é que se fazia do ponto de vista da produção.

Falaste do trajecto do Teatro da Cidade no que diz respeito à produção, mas penso que seria interessante abordares um pouco mais a relação com as entidades pelas quais passaram. O vosso primeiro espectáculo surgiu no Teatro da Cornucópia, que tinha determinadas características. Depois passaram pelos Primeiros Sintomas quando ainda estavam sediados na Ribeira; um pouco mais tarde trabalharam no Teatro Nacional D. Maria II, tendo entretando passado pelo Museu da Marioneta. Têm tido oportunidade de ter relação com diferentes escalas e maneiras de produzir, não é?

Sim, é verdade. De cada sítio onde estivemos fomos recolhendo diferentes maneiras de produzir. Na Cornucópia tanto compreendiam a possibilidade de produzir sem dinheiro nenhum, que foi o que depois aprendemos nos Primeiros Sintomas, como, ao mesmo tempo, compreendiam como é que se trabalhava com mais condições, que foi o que nós depois apanhámos no Teatro Nacional. No Museu da Marioneta foi um misto… O Teatro da Cornucópia era exemplar nesse sentido. Por exemplo, tinham uma coisa que acho fenomenal, que é uma maqueta de várias salas onde já tinham apresentado espectáculos, na qual projectavam o cenário e faziam uma ideia de como seria o desenho de luz: havia a maqueta do Teatro do Bairro Alto, a maqueta do Teatro Nacional D. Maria, do Teatro Nacional São João, acho que também tinham a do São Carlos… Tinham uma série de ferramentas que permitiam fazer um trabalho altamente detalhado; é como se tivessem o *rider* técnico de todos os teatros e quando lá chegassem soubessem perfeitamente o que é que iam fazer, o que é exemplar. Depois, ao mesmo tempo, apoiaram-nos muito… Quer dizer, não tinham dinheiro para nos dar um cachet de criação, por assim dizer, ou seja, nós não estávamos a receber dinheiro directamente deles. Mas houve dinheiro envolvido: compraram anúncios e mupis para o nosso espectáculo, gastaram dinheiro em folhas de sala ou usaram materiais que tinham lá, houve mão-de-obra, que é uma coisa de que as pessoas, quando pensam em teatro, muitas vezes se esquecem, mesmo quando não há dinheiro. Às vezes as pessoas ficam

surpreendidas com os orçamentos, porque só pensam: «Então, mas o cenário custa assim tanto?» E não pensam no que custa desenhar o cenário, construí-lo e essas coisas todas... Mas pronto, houve esse investimento todo da Cornucópia e ainda mais, uma vez que o próprio Luis Miguel [Cintra] nos perguntou se queríamos que ele fosse assistir a ensaios – não se impôs. Tenho uma memória muito viva de estarmos a fazer uma cena entre o André Pardal e o João Reixa, eu estar sentado na plateia, com a sala escura, o cenário montado e tudo o mais, o Luis Miguel estar ao meu lado e dizer-me, entre dentes, a sussurrar: «Estás a ver porque é que esta cena funciona?»; eu respondia «Porque ele está a fazer isto assim»; e ele «Repara que ele também está a responder desta maneira e só por isso é que esta cena funciona». Aquilo eram *masterclasses*. Fomos uns privilegiados porque tivemos isto com o Luis Miguel e com a Cristina [Reis]. Esse foi o maior apoio que tivemos deles.

Por parte dos Primeiros Sintomas houve também um apoio muito generoso porque o Bruno Bravo colocou-se completamente à nossa disposição, bem como ao espaço e ao equipamento que tinham na altura na Ribeira, no Cais do Sodré, dando-nos tempo para ensaiar e para apresentar. Era um espaço muito pequeno, com uma plateia muito simples; equipamento à base de *iodines* e pequenos projectores, alguns filtros; o armazém era uma espécie de marquise; ou seja, havia a sensação de estares no princípio do teatro. E, de facto, respirava-se ali uma sensação de produção por afectividade, não havia cá interesses financeiros porque a sala tinha vinte lugares. Aliás, na altura, houve um avaliador da DGArtes que pediu convites e eu recusei: «Não, nós não recebemos apoios da DGArtes, se queres pedir bilhetes pede à entidade que é apoiada, embora até ache ofensivo, sabendo as condições em que estamos a trabalhar, que estejas a pedir um convite, porque nós estamos a trabalhar à bilheteira». Mas, pronto, havia um sentido de urgência, ao mesmo tempo era como se aquilo não fosse a nossa vida, mas qualquer coisa paralela onde nós nos encontrávamos para discutir, para falar, para fazer essas coisas todas – que é uma sensação que se mantém depois no CAL[2], o novo espaço dos Primeiros Sintomas. Há muito esta sensação de que se trata de uma grande família do teatro, sem expectativas de ganhar muito dinheiro.

No Teatro Nacional D. Maria II fomos aprender uma maneira de produzir que, de certa maneira, contribui não tanto para esta ideia de dignidade afectiva, pessoal e individual, mas mais para uma coisa que eu acho muitíssimo importante que é a dignidade profissional do teatro. De repente sentes que estás a falar de coisas muito

sérias, que fazer um espectáculo é uma coisa muito séria e é, de facto, a tua vida. Não é só um espaço ideal em que te encontras com os teus amigos para discutir sem expectativas sobre determinados assuntos. Não, a partir do momento em que estás ali com uma equipa inteira a ter reuniões de produção, a ter de projectar com tempo e antecedência, sentes que há consequências para as tuas palavras e para as tuas decisões. No Teatro Nacional acho que aprendi isso. Uma decisão – por exemplo, a decisão de forrar a sala a alumínio, que foi uma coisa que nós fizemos no *Karoshi* –, era importante e teve de ser discutida. Não foi só «vamos experimentar», foi preciso pensar nas implicações que tinha tanto para o público como para o espectáculo. Levantaram-se questões práticas e sérias que, se calhar, até são mais compreensíveis para pessoas que não são sonhadoras como nós quando estamos no acto de criação. Se eu falar disto a pessoas que são minhas amigas, mas que não costumam ir ao teatro e que não pensam muito sobre estes assuntos, compreendem este tipo de questões. Já se eu lhes estiver a dizer que é uma metáfora para não sei quê, é possível que digam «olha, lá está ele a sonhar».

No Museu da Marioneta, por outro lado, tivemos a possibilidade de assistir a uma coisa muito bonita que foi uma vontade de a directora[3] querer começar a co-produzir espectáculos de teatro. Tínhamos a impressão de que estávamos a dar os primeiros passos com ela. Claro que no meio disto tudo por vezes há falhanços brutais do ponto de vista pragmático por não sermos produtores prevenidos; a certa altura já se devia ter assinado o contrato e não se assinou, por exemplo – coisa em que o Teatro Nacional é irrepreensível, assina-se o contrato com antecedência e garante-se que há dinheiro para começar a trabalhar, são eles que querem que isso aconteça.

No fundo são diferentes maneiras de encarar a produção, que eu acho que têm de co-existir como acontecia na Cornucópia. Na Cornucópia era muito clara a defesa da afectividade mas também da ética profissional. Eu acho que essa é a maneira correcta de estar e acho que há muita gente a trabalhar assim, a tentar um encontro justo entre essas duas dimensões. Nós, enquanto Teatro da Cidade, estamos a tentar chegar aí. É muito clara para nós esta dimensão afectiva, a dignidade do pensamento e da ética, mas há uma dimensão que nos está a faltar, porque é como se nos escapasse por entre os dedos, que é a ética profissional. Não é por mal que o fazemos, muitas vezes é por ingenuidade, por falta de prática, por estarmos a pensar em mil e uma coisas ao mesmo tempo, ou, em última instância, porque somos criadores e pensamos mais nessa dimensão do que na outra. Há uma

coisa que é difícil de agarrar, mas que é impossível que não se agarre, que é a ética profissional – um lembrete de que isto pode ser e é a nossa vida. Para uma companhia que está a nascer, às vezes isto não é muito evidente, porque não é logo muito claro que isto é ou pode vir a ser a nossa vida. Ainda por cima o Teatro da Cidade tem uma particularidade: é constituído por cinco actores, pessoas que trabalham como actores noutras companhias e noutros projectos. A urgência de criar um projecto teatral eu sinto-a imenso, mas é quase como se tivesse de o lembrar aos meus colegas – não é por mal, não é porque não o queiram fazer, mas como nós surgimos de outra maneira, fomos aprendendo do ponto de vista de actores e fomos aprendendo a sonhar. Eu acho que por um lado é boa esta aprendizagem, mas ao mesmo tempo, denuncia uma espécie de carência brutal de produtores. Não há ninguém a culpar, não estou a cobrar isto a ninguém, estou só a observá-lo – e se calhar estou a observar de um ponto de vista de onde não vejo bem –, mas é como se quase não houvesse pessoas que se entusiasmassem pelo trabalho de produção.

O Jorge Silva Melo aparentemente costumava dizer qualquer coisa como: «Preciso de um produtor que me ame», embora se estivesse a referir ao cinema[4].

É isso, é isso mesmo. Já agora, queria dizer mais uma ou duas coisas sobre o assunto. Uma delas é que só há pouco tempo é que percebi que, por exemplo, o Martin Scorsese esperou anos para conseguir dinheiro para fazer um filme, que é uma coisa que eu pensava que não acontecia, pensava que ele dizia «olha, quero fazer este filme» e aquilo acontecia – de facto é um problema que não é só nosso. A outra coisa ainda é sobre o Teatro da Cidade: nós temos tido uma sorte desgraçada, porque o nosso percurso tem sido feito precisamente de uma rede afectiva. Quer dizer, nós não tínhamos uma relação pessoal anterior com o Tiago Rodrigues, do TNDMII, nem com a Maria José, do Museu da Marioneta, nem com Bruno Bravo; mesmo com o Luis Miguel a relação que tínhamos era porque tínhamos feito espectáculos lá, portanto, era quase exclusivamente profissional. Ainda assim, tivemos a sorte de provocar nestas pessoas um interesse afectivo. Interessaram-se pelo nosso projecto quase a fundo perdido, era como se confiassem que tínhamos boas ideias; tinham visto alguma coisa ou tinham ouvido alguma coisa e houve uma espécie de confiança sem palavras que é uma coisa rara, imagino eu. Claro que já tinham visto espectáculos, o Tiago viu espectáculos nossos, o Luis Miguel viu-nos a trabalhar, o Bruno também nos viu a

fazer espectáculos, a Maria José com certeza também nos viu a fazer espectáculos, ou seja, isto não vem do nada, mas o nosso percurso foi feito de afectividade e confiança. Já agora: outra pessoa que também confiou muito em nós foi o Rodrigo Francisco, em Almada.

Eu tenho plena consciência de que a nossa posição enquanto grupo, Teatro da Cidade, é a de um grupo bastante privilegiado nesse sentido. Nós trabalhamos bastante, dedicamo-nos muito ao que estamos a fazer e fazemo-lo com muita seriedade. Mas, para além da nossa seriedade, conhecendo o contexto teatral como conheço, não posso deixar de notar que temos de facto esta sorte. Temos de lhe fazer justiça agora, defendendo essas questões que te falava há pouco, defendendo-nos a nós, mas pensando nos nossos colegas, porque isto é uma maneira de viver, é a vida das pessoas.

Eu acho que em relação a essa ideia de que esta é a nossa vida e ao que estavas a dizer um pouco mais atrás, é como se as novas estruturas fossem todas fundadas a partir da ideia de que nos primeiros quatro ou cinco anos são meio amadoras.

Completamente.

Arranja-se forma de fazer e depois logo se vê se é possível ser a nossa vida, não é?

Não sei se conheces uma carta do Vinicius de Moraes a propósito de uma peça que ele fez que é o *Orfeu da Conceição*. Há um dia em que as bailarinas da peça se recusam a dançar porque não estavam a receber. E ele escreve uma carta que eu acho que é um bocadinho... É uma carta em que ele diz que acha inaceitável que se recusem a trabalhar porque era um projecto em que ele tinha gasto imenso dinheiro, que tinha trazido imensa visibilidade a muita gente, que era preciso pagar aos actores primeiro, e que achava inadmissível as bailarinas recusarem-se a trabalhar por lhe parecer uma falta de sentido de ética artística. Não me lembro exactamente das palavras da carta, mas quando a li fiquei um bocado arrepiado, porque adoro o que o Vinicius escreve. Há várias dimensões de um artista que uma pessoa prefere não conhecer, esta é uma delas. Falo desta carta não para dizer mal do Vinicius mas para falar desses primeiros quatro anos que referiste, que é de facto a impressão que temos quando fundamos uma companhia de teatro. Nós começámos com relativa seriedade, porque tínhamos o apoio da Cornucópia. Penso em colegas meus que criam grupos informais e alguns têm uma primeira prova de fogo quando apresentam

uma candidatura a determinado apoio ou um dossier a determinado espaço. Só que há muitos casos em que não existem provas de fogo muito exigentes, em que se apresenta só uma ideia e, ou porque tens simpatia por aquela pessoa ou ela por ti, ou porque o espaço também é um espaço experimental e está a acolher projectos, não se coloca esse tipo de questão. Dás por ti numa zona extraordinária do ponto de vista de experimentação porque ninguém espera nada de ti. Isso é um lugar que eu acho, em última instância, um bocadinho humilhante, porque te coloca num sítio frágil, em que és dispensável. Eu já senti isso, dá-te uma espécie de humildade brutal. Quando estávamos a fazer o Topografia no espaço da Ribeira, havia momentos que eu acho, à distância, muitíssimo comoventes: não havia condições para termos frentes de sala, éramos nós que a fazíamos. Havia dias em que nós estávamos à porta do espaço, ou sentados no sofá, vestidos com o figurino, faltava meia hora para o espectáculo começar e íamos constantemente à porta a ver se chegavam pessoas. Isto é comovente, até certo ponto, mas em última instância é um bocadinho humilhante, sentes que estás vulnerável. Uma pessoa aprende muito, mas é quase uma aprendizagem de monge. É quase religioso, isto, porque estás a passar por uma prova. Tens mesmo de amar aquilo que estás a fazer e tens de ter um sentido de humildade muito apurado porque é difícil de aguentar em alguns momentos. Acho que os primeiros anos de uma companhia são de facto marcados por isso, se calhar pela necessidade de afirmação de projecto, porque a certa altura tens de apresentar trabalho. Imagina que agora o Teatro da Cidade acabava e eu começava, individualmente, um projecto novo. Eu começava esse projecto noutro lugar, já sabia muita coisa, já conhecia pessoas que me tinham ajudado ou com quem eu tinha trabalhado antes, já estava noutro lugar, mas para quem está a começar há, de facto, esta espécie de prova. Se calhar é inevitável.

Eu agora tenho um projecto em Viseu que é o CRETA[5], que é um projecto do Teatro da Cidade que coordeno e que tem um apoio anual de 50 mil euros do Município de Viseu. Com esse financiamento produzimos uma série de coisas: recitais de poesia, clubes de leitura de peças de teatro, espectáculos e convidamos criadores para vir cá a Viseu falar sobre a sua metodologia ou trocar ideias, fazer oficinas. Em Viseu há várias companhias de teatro e artistas que têm alguma dificuldade em alimentar a sua vontade de criação, porque, por um lado, não há tantos agentes promotores quanto isso e, por outro, se calhar ainda estão nessa fase dos quatro anos de início. Há um casal que já fazia espectáculos de maneira relativamente informal e

eu desafiei-os a criar um espectáculo com o dinheiro e algum apoio logístico que nós podemos dar (enfim, também não temos capacidade de dar muito), para que eles se formassem enquanto associação e começassem já a ter a possibilidade de se projectarem um bocadinho mais à frente. Dentro do possível, tanto em relação a esta companhia como a outras cá de Viseu, gosto de pensar que o CRETA pode eventualmente suprir determinadas dificuldades que existem nos primeiros anos de actividade. Como já passei por essa experiência, sei que é muito ingrato, muito frustrante em determinados momentos e gostava de o poder evitar. Se calhar não consigo evitar que estejam à porta da sala de espectáculos a ver se vem alguém, mas pelo menos tento falar muito com essas pessoas sobre como é que nos organizamos. Propus a outra das companhias fazer um podcast, porque sabia que podiam fazer aquilo bem feito e, entretanto, já têm um produtor a falar com eles para produzir mais. Já há uma consequência do trabalho apresentado, isso dá-me um gozo do caraças.

Gostava que me desses exemplos de momentos – já disseste algumas coisas nesse sentido, mas mais concretamente –, em que sentiste que a produção potenciou ou limitou um projecto vosso.

Acho que curiosamente essas questões só começam a surgir no segundo espectáculo do Teatro da Cidade, porque no primeiro tínhamos tido o apoio da Cornucópia. Uma primeira condicionante, que tem que ver com produção, mas não só, é o facto de sermos incapazes de contratar um cenógrafo, o que faz com que os primeiros espectáculos do Teatro da Cidade sejam praticamente exercícios de actores. Antes até de serem espectáculos, de lhes podermos chamar espectáculos, são exercícios de cinco actores que se juntam e adicionam os elementos indispensáveis. Acho que só a partir do *Karoshi* é que houve essa questão do espaço (e n'Os Justos, que foi uma espécie de fuga porque tínhamos o apoio da Cristina Reis). Talvez só *Os Justos*, o *Karoshi* e o *Lamento de Ciela* é que tenham sido espectáculos de teatro. Os outros foram exercícios de actores, arriscava dizer isto. Eu acho que isso aconteceu porque de facto não havia um esquema de produção que nos permitisse fazer espectáculos naquilo a que estou a chamar exercícios de actor. Isto é uma visão muito pessoal, não sei se os outros colegas do Teatro da Cidade concordam, ou mesmo se os espectadores concordariam. É uma leitura que faço do nosso trabalho nestes primeiros anos.

Quanto a momentos em que a produção potencia o objecto final: quando estivemos no Teatro Nacional estivemos duas semanas

em cena – é certo que é pouco tempo e estamos a falar de uma sala como a Sala Estúdio –, e a sala esteve sempre cheia, estávamos sempre esgotados. E esgotou com relativa antecedência, coisa que não conseguimos fazer nos espectáculos do Teatro da Cidade porque não temos esse mecanismo de comunicação, por exemplo… Mas não sei se estou a interpretar bem a pergunta, se calhar estavas a perguntar mais do ponto de vista artístico.

Também estava, sim.

Dessa perspectiva é difícil responder, na verdade. Porque é como se se misturasse tanto uma coisa com a outra que já não sabes se estás a fazer porque não podes fazer de outra maneira ou porque querias fazer daquela. Nós fomos sempre fazendo como podíamos. Uma vez – no dia de estreia d'Os Justos –, o Luis Miguel [Cintra] cruzou-se comigo nas escadas do Teatro do Bairro Alto, à tarde, e perguntou-me: «Então, tudo pronto?» e eu hesitei na resposta. Ele riu-se e disse: «Acho que o truque nos dias de estreia é pensar que aquilo que construíram era aquilo que queriam construir». E eu todos os dias de estreia penso nesta dica do Luis que é, no fundo, a de aceitar que o resultado final de um espectáculo de teatro é o objecto possível. Se trabalhámos a sério, se nos dedicámos a sério, se fizemos verdadeiramente o que podíamos, se não descansámos em nenhum momento, então era isto que queríamos e podíamos fazer. É preciso confiar que chegámos ao lugar onde queríamos chegar. Como isto foi uma dica que nos foi dada logo no primeiro espectáculo que fizemos, eu olho para os outros desta maneira e acho que os espectáculos ou exercícios que fizemos eram os que queríamos e podíamos fazer.

Acho que é inevitável e até saudável que não haja separação entre criação e produção. E acho que se olharmos para história do teatro, é raro o criador de teatro, criador no sentido de, por exemplo, encenador ou escritor, ou o que quer que seja, que não esteja por dentro, pelo menos em algum momento da sua vida, de questões de produção. É como um sapateiro, o sapateiro sabe como fazer os sapatos, mas também tem de arranjar o material para fazer os sapatos. E tem de perceber se é sensato fazer mais de dez pares, porque se calhar não os vende. Que género de material usa, quem são os fornecedores, tem de saber essas coisas todas. Interessa-me, do ponto de vista de garantia de uma espécie de sentimento da própria companhia, que pessoas como o Bernardo [Souto] não tenham de pensar nestas coisas. O Bernardo pensa estratosfericamente e a mim interessa-me muito que continue a pensar assim, porque é bom para ele, para os

espectáculos e para o público. É claro que eu a certa altura lhe digo «ó Bernardo, isso não pode ser», ou há conflitos de produção. Mas pronto, acho que é uma gestão que em companhia é mais fácil. Eu acho mesmo graça a esta coisa da companhia, a palavra "companhia", estarmos acompanhados.

Como tu não pareces estar a querer ser salvo da produção, como estás a assumir essa responsabilidade, gostava que me falasses de como encaras a formação e actualização profissional de um produtor. Pensas nisso de forma organizada? Tens referências?

Há coisas que têm sido preciosas, como por exemplo as formações da GDA; já participámos em algumas e, sempre que há, procuramos fazê-las – tanto para coisas mais práticas e do quotidiano, como para apoios europeus ou internacionais. Depois há outra fonte de aprendizagem: as pessoas que conhecemos que têm mais experiência na produção e que nos dão dicas, às vezes de maneira muito informal. Estamos a representar, ou estamos numa conversa, e perguntam-nos: «Então vocês já têm sítios para viajar com este espectáculo? Falem com o não-sei-quantos… Se falarem com o não-sei-quantos, ele tem um teatro perto de outro e eles até podem comprar o espectáculo um a seguir ao outro, se calhar conseguem os dois na mesma altura». Como é um tema em relação ao qual tenho de saber alguma coisa, estou sequioso, quando ouço alguém dar um apontamento sobre o assunto, as antenas levantam-se logo. Interessa-me muito. O CRETA, por exemplo, tem um mecanismo que me interessa bastante porque me permite aprender ao mesmo tempo que outras pessoas cá de Viseu: convidamos pessoas a vir falar sobre o seu trabalho, o que também é uma forma de aprendermos sobre como é que se faz teatro[6]. E como se faz teatro não é só como é que se pensa metafisicamente o teatro, mas também o pensar em soluções reais, concretas. Há bocado falei da Fundação GDA mas o Pólo das Gaivotas[7] é outro ponto muito importante de esclarecimento que também já usámos. Às vezes há coisas que não são tão directas mas que também são muito úteis na Gulbenkian, para além de iniciativas das próprias companhias de promover encontros e conversas. Vamos aprendendo assim. Agora, se me pedires bibliografia sobre produção, não te sei dizer.

Gostaria agora que falássemos sobre as condições existentes, nomeadamente no que diz respeito ao financiamento. Vocês já trabalharam em escalas muito diferentes também dessa perspectiva, imagino. Como é que têm vivido a questão dos orçamentos?

Os montantes disponíveis parecem-te suficientes?

Isso é quase uma verdade absoluta: o dinheiro é manifestamente pouco. O investimento que existe neste sector é muito pouco. Mesmo que tenhamos dinheiro para fazer um espectáculo a determinada altura como achamos que devia ser, sabemos que há muita gente que não tem. Isso tem consequências brutais nas pessoas. Por exemplo: um actor que seja convidado para ir fazer um recital de poesia, ou para fazer uma pequena gravação para um museu de uma terra qualquer, ou para fazer uma figuração num filme, ou o quer que seja, não sabe quanto é que há-de pedir. E vai pedir sempre abaixo do que devia, precisamente porque se criou esta ideia de que é inevitável haver pouco dinheiro para estas coisas. Os próprios agentes interessados aceitam essa condição prévia. Talvez fosse interessante – e acho que já houve projectos que o fizeram, ando a tentar encontrá-los porque me falaram disso mas ainda não os encontrei – fazer uma tabela de preços do sector. O trabalho de um actor, quanto é que custa? O trabalho de um cenógrafo, quanto é que custa? E usar essa tabela como referência para a criação de orçamentos de espectáculos. Um espectáculo é caro, já sabemos, mas é sempre mais barato do que devia ser porque pensamos assim: «Bom, como isto já vai em 22.000 euros, se calhar esta pessoa não precisa de trabalhar dois meses, pode trabalhar só um, ou se calhar recebe um bocadinho menos durante os dois meses. Pensamos se calhar num bolo, em vez de receber por mês recebe um bolo de x pela sua participação em todo o projecto». Esta é uma maneira de pensar que condiciona por um lado o pensamento prático sobre a criação de um espectáculo e depois, inevitavelmente, a reivindicação por mais dinheiro para a cultura. Faz-se tudo "a olho", e eu acho que esse fazer "a olho" e o pouco dinheiro andam de mãos dadas.

A maior parte do teatro, e acima de tudo o teatro que queira arriscar soluções (que não quer dizer que sejam boas ou acertadas), nunca vai ser rentável. Quase ninguém vai ver pessoas a experimentar, a História indica-nos isso. Ninguém lia o *Ulisses* do [James] Joyce quando era um manuscrito, ninguém queria editar aquilo. Foi uma senhora que por acaso disse, «olha, claro, edito-te isso». E editou. O *Ulisses*, do Joyce... Provavelmente também ninguém queria saber do *À espera de Godot*, do Beckett. Da mesma forma que nós somos alheios a uma série de coisas que estão agora a ser criadas e que daqui a uns tempos vão ser vistas como sendo altamente experimentais e incompreendidas no momento. E que se calhar não conseguem sobreviver se não houver dinheiro, ou força de vontade, das pessoas

que estão a fazer. Partindo deste pressuposto, que é inevitável, acho que podemos partir para outro ponto, que é: muitas vezes acusam as pessoas que trabalham neste sector de serem subsídiodependentes, que é uma coisa que eu acho fenomenal. Primeiro, não são subsídios, são concursos públicos que tratam de alocar dinheiro de maneira muito séria. Depois há uma questão curiosa: é que nós não somos assim tão diferentes dos bancos, porque os bancos, pelos vistos, também não são negócios rentáveis, precisam de apoio do Estado para se manter. O Estado dá-lhes apoio e pouca gente levanta questões sobre isso. Porque é que esse apoio é tão exótico quando estamos a falar do ponto de vista da criação de estímulos artísticos? Talvez estes não contribuam para a estabilidade social – também tenho dúvidas que os apoios aos bancos contribuam, mas pronto –, mas contribuem inevitavelmente, e acho que isso é mesmo de frisar, para a evolução social. Pode não ser uma evolução directa, não vais ver um espectáculo e de repente pensas, «pois é, pá, temos de fazer este filtro de água que vai matar a sede a uma série de pessoas», ou, «temos de resolver este problema que vai resolver o trânsito na baixa de Lisboa». Não, mas podes muito bem sair de lá a pensar sobre a cidade ou sobre a água de outra maneira. Ou se calhar até não sais a pensar sobre isso de outra maneira, mas passados uns tempos pensas de outra maneira. E aí há uma consequência real de mudança na criação de um espectáculo, que pode vir a contribuir para determinada consciencialização ou agitação social.

Há ainda uma outra dimensão muito concreta que diz respeito às pessoas envolvidas. Falava da tabela de preços de trabalho porque são pessoas reais que estão a trabalhar. Acho que era importante haver uma maior consciencialização da população sobre qual é o movimento económico, qual é que é a mancha implicada na criação artística. E acho que é importante a certa altura distinguir-se uma coisa da outra, artística de cultural, porque são, de facto, coisas diferentes. A criação artística quanto é que movimenta? Para onde é que vai depois esse dinheiro que é movimentado? O apoio às artes, em última instância, é também um apoio a uma série de economias associadas às artes. Há pouco falava dos sapateiros. Os sapateiros poderiam ser uma das profissões ligadas às artes, só não são porque as pessoas fazem isto com poucos meios e portanto usam os seus próprios sapatos ou vão comprá-los a uma loja qualquer num centro comercial porque são mais baratos. Desse modo não se estimula a economia dos sapateiros portugueses, ou do artesanato português. Acontece a mesma coisa com os carpinteiros... Há toda uma série de economias associadas à prática teatral.

Como é que avalias a actuação dos decisores políticos? Proponho que respondas primeiro a nível nacional, Ministério da Cultura e Direcção-Geral das Artes, e depois a nível local, Câmara Municipal de Viseu.

Do ponto de vista nacional, central, a sensação que eu tenho é de que há uma espécie de... Até é difícil pensar nisso, porque é que como se não me relacionasse com eles. Tenho muito mais relação com a Fundação GDA, a Gulbenkian, ou o Pólo das Gaivotas, que é municipal, são entidades que me oferecem muito mais apoio enquanto artista do que propriamente a DGArtes ou o Ministério da Cultura. É como se o Ministério fosse qualquer coisa pomposa, muito distante de mim, não é com eles que eu tenho de falar, não são eles que me prestam apoio. Acho que o Ministério devia ter muito mais presença na vida dos criadores, devia procurá-los muito mais. Ou então ter mais intermediários. Até podia ser que marcasse presença através de diálogo estabelecido com os agentes intermédios que são, por exemplo, os municípios. Não sinto é que haja esse diálogo. Não sei. Sinto falta, em relação ao Governo central, de mecanismos de diálogo. Peço desculpa se isto for muito ligeiro, mas é como quando, por exemplo, uns tios querem dar-te uma prenda de aniversário e, como não sabem o que te hão-de comprar, dão-te dinheiro. Porquê? Porque não te conhecem; dão-te 50 euros e dizem para comprares o que quiseres. E isto é exactamente o que o Ministério está a fazer. Dá dinheiro porque não sabe o que é que nós queremos. Acha que só queremos dinheiro, quando há muitas outras coisas que são precisas. Isto é uma coisa que a nível municipal já não vejo acontecer tanto, pelo menos em Viseu. Eu acho que aqui acontece uma coisa fenomenal, e digo isto sem qualquer género de problema e sem qualquer expectativa de que ele venha a ler, nada disso: eu acho que nós temos neste momento em Viseu um Vereador da Cultura, Jorge Sobrado, que é um tipo muitíssimo interessante, um homem muito empenhado, verdadeiramente preocupado e interessado em usufruir de objectos culturais e artísticos e em estimular a criação artística. Acho que nunca houve tanto estímulo à diversidade e à criação artística em Viseu, é a sensação que eu tenho. Não sei se isto objectivamente corresponde à verdade, mas o que eu sei é que estou ver imensa gente a ser estimulada para criar, para inovar e tudo o mais – depois claro que se misturam aqui questões de inovação e de marketing, essas coisas todas. Mas é uma pessoa com quem é possível falar sobre o assunto. Por exemplo: ele estabeleceu que a Câmara dá os apoios às entidades através de concurso. Por isso criou uma linha, Viseu Cultura, que eu acho que tem

uma importância muito grande porque uma pessoa tem de se candidatar, tem de preencher um formulário onde tem uma série de coisas que tem de criar, nomeadamente um calendário, um orçamento detalhado, perspectivas, objectivos, essas coisas todas. Isso existe e é muito importante uma companhia passar por isso e ter de apresentar um relatório no final. São coisas com as quais tu vais ter de te relacionar ao longo da tua vida e que te dão um sentido de responsabilidade muito grande enquanto estrutura. Com o Jorge Sobrado existe um diálogo constante e ele vai assistir às coisas. No que diz respeito ao Ministério, nunca tive a sensação de que o nosso trabalho era reconhecido. Acho que somos muito discretos. Não quer dizer que tenham de nos conhecer pelo nome, não exijo isso, mas sinto que é como se não existíssemos para as pessoas que lá trabalham.

Ao nível do Estado parece-me que o que acontece é a manutenção de qualquer coisa que em princípio está bem. Há pouco investimento na invenção, na inovação, porque não há espaço nem tempo para isso. Estamos a gastar os esforços todos a manter aquilo que existe. O lugar que o Ministério da Cultura ocupa, ou que o sector da Cultura ocupa na vida das pessoas, é um sintoma do próprio interesse das pessoas no sector. Mas isto é uma pescadinha-de-rabo-na-boca. Há-de haver um momento em que alguém arrisca. Há-de haver um momento em que alguém decide cometer uma loucura. E isso vai ter consequências. A população não se interessa porque o que existe agora é precisamente a manutenção de qualquer coisa que se calhar não está certa. A nós não nos parece que a máquina esteja empenada porque estamos muito esforçados e os dias são todos diferentes. Há desafios que se repetem mas que parecem sempre novos e, por isso, se calhar não reparamos que é preciso é inovar em qualquer coisa. Não é inovar no sentido de «vamos fazer aqui umas incubadoras» – inovar é uma palavra que entretanto foi gasta em contextos muito pouco interessantes, mas é uma coisa fabulosa. Acho que é preciso inventar uma nova maneira de estar. Não sei qual, temos de perceber todos juntos.

Outra coisa que me parece é que também é preciso outro género de apoios; acho que o sector crescia se houvesse mais investimento em intermediários do que propriamente no apoio à criação de espectáculos. Se calhar esses intermediários conseguiam estimular um género de relação que agora não está nada explorada, que é a do mecenato, se calhar até acabava por haver mais dinheiro. Mas isso é uma coisa que se faz em proximidade. Por exemplo: uma coisa que eu acho que podia ser muito engraçada era em cada município… Isto se calhar é um bocado utópico, e eu só pensei no município de Viseu,

mas que era: haver uma figura que era uma espécie de agente, alguém que conhece os artistas que estão a trabalhar na cidade, sabe onde estão a trabalhar e o género de trabalho que existe e que os ajuda a encontrar possíveis co-produtores ou contactos que possam surgir consoante o género de trabalho. «Ah, trabalham mais público infantil, então olhem, estes teatros têm uma programação mais voltada para aí, posso fazer um primeiro contacto». Uma espécie de agente de agentes culturais. Isso era capaz de gerar muito mais movimento de dinheiro do que simplesmente dar 15.000 euros à companhia para fazer um espectáculo. Porque esse apoio serve a companhia durante os meses em que está a trabalhar naquele projecto, mas depois se o projecto não consegue circular porque não criou essas ligações, não resolve a questão da estabilidade de que a companhia precisa para não morrer. É um fogo fátuo, é uma coisa que aconteceu.

Uma vez a Professora Maria João Brilhante falou-me de vários projectos que, especialmente nos anos 90, se iniciaram e que foram uma espécie de explosões. Começaram e acabaram. A importância desses projectos foi muita, porque permitiu a muita gente começar a conhecer novas maneiras de trabalhar, novas maneiras de pensar. Mas imagino que para as pessoas que fizeram parte deles, a vida não tenha sido nada fácil. Imagino que tenham passado mal com o fim do projecto. Levantar aquilo não deve ter sido fácil, devem ter trabalhado em condições que não eram as indicadas. Imagino que houve, como há hoje em dia, muitos projectos que começaram e acabaram sem nunca se sentir que aconteceram verdadeiramente. O contributo que dão acaba por ser para os outros. É certo que a arte também é feita disso, mas quando estamos a falar de dinheiro, eu assumo o papel do produtor e penso «certo, se calhar a miséria, a incerteza e tudo o mais, é propícia à criação de novos objectos artísticos, mas a mim interessava-me que o senhor van Gogh pudesse comer. Interessava-me». Preocupa-me, isso. Depois ele pode escolher se come ou não, mas a minha preocupação é que possa comer.

As condições de trabalho, no fundo, estão associadas a uma ética humana, de querermos garantir que quem trabalha tenha uma base de conforto, de segurança, não é?

Isso devia ser para onde apontamos. Acho que esta seriedade é possível. E não só é possível como eu acho que, se falarmos com as pessoas que estão na DGArtes, no Ministério e tudo o mais, estão de acordo com certeza. Eu acho é que não estamos a conseguir (eu digo não estamos porque nos incluo a todos, a mim, a ti) – e, lá está, por isso

é que era importante o diálogo – chegar a qualquer coisa que modifique de uma vez por todas a situação.

Embora não pareça ter sido cometido nenhum acto de loucura, com a pandemia houve pelo menos um corte que poderá ter as suas consequências.

A pandemia talvez não seja a loucura, mas é o terreno em que a loucura pode acontecer.

No vosso caso, de que maneira é que a paragem afectou a actividade?

No nosso caso há um género de consequência imediata: coisas que são adiadas. Isso provoca uma grande instabilidade do ponto de vista de organização. Nós não sabemos como é que vai ser o nosso próximo ano, é muito difícil dizê-lo. E até antes da pandemia estava muito claro. Mesmo o final deste ano começa a ficar um bocadinho incerto. Felizmente mantemos o apoio do Município de Viseu para fazer o projecto CRETA, o que já nos dá alguma segurança e estabilidade para manter actividade este ano e fazer um dos espectáculos para o qual também tivemos, felizmente, um apoio da Fundação Gulbenkian. Também recebemos um apoio da Fundação GDA para fazer um espectáculo no Museu da Marioneta. Há um primeiro impacto logístico: como é que nos organizamos? Há outro impacto que é consequência deste. Quando falávamos há pouco da questão da dignidade do profissional desta área, isso vem agora tudo à tona. Quando me falam de adiar ou possivelmente cancelar um espectáculo, uma das primeiras coisas que penso é se há alternativas. Será mesmo preciso adiar ou cancelar? Não se poderá apresentar ao ar livre? No caso de um dos espectáculos, que será dirigido pela Nídia, ela responde-me – lá está o diálogo do criador com o produtor – que não lhe apetece estar a mudar a natureza do espectáculo, o que é legítimo. Então nesse caso já sabemos uma coisa: vamos para a negociação deste reagendamento com um ponto de partida, que é o de não querermos comprometer a característica original do espectáculo; trata-se de um espectáculo que se baseia muito na ideia de sombras e queremos mantê-lo, não pode acontecer ao ar livre. Eu propus isto à Nídia porque enquanto criador ando a pensar muito nessa ideia do ar livre. Esta crise sanitária provocou em mim uma vontade de fazer espectáculos ao ar livre em sítios como claustros. Agora, essa consequência prática fez-me pensar: «Okay, vamos adiar, vamos aceitar que adiamos

isto». Há expectativas da nossa equipa em relação a esses meses, eles iam estar a trabalhar e a receber, portanto nós, enquanto Teatro da Cidade, temos de responder a estas pessoas. E quando reunirmos com os nossos parceiros ou co-produtores, o que vamos dizer é: «Surgiu esta questão, nenhum de nós tem responsabilidade nisto, ou seja, não é vontade de ninguém, agora, há pessoas a quem nós temos de responder, nós temos de pagar a estas pessoas, se não a totalidade, pelo menos uma parte que os compense por este período».

Em relação ao "regresso à normalidade": tem-se falado muito na importância das actividades culturais e artísticas. Como é que interpretas essa vontade de que a cultura seja uma parte do regresso da confiança das pessoas em estarem umas com as outras, de voltarem a estar em comunidade?

Francamente eu acho que existe esse potencial, existe essa possibilidade e acho que há essa importância. Parece-me que às vezes também precisamos de uma espécie de marketing do próprio sector para o defender, e se calhar estamos a inflaccionar um bocadinho a importância da cultura e da arte no regresso à dita normalidade. Claro que a arte e as expressões artísticas podem contribuir. Agora, acho que não é bem essa a missão da arte. Não é a nossa bandeira. Aliás, eu tenho um bocado de receio nestas ocasiões, acho sempre que é melhor prevenir do que remediar. Ontem estava a pensar: abrem-se as salas de teatro que podem abrir, porque nem todas podem, não têm condições para isso. Até que ponto é que abrirem as salas de teatro que têm condições não é um caminho para atrofiar as outras? Das duas, uma, ou estas salas de teatro ao abrirem mantêm acesa a chama da ida ao teatro, ou, que é o que receio, começa a centralizar-se a atenção nas salas que de facto podem manter-se mesmo sem a lotação total, e as outras, que só podem abrir se calhar no próximo ano, ou muito depois, acabam por ficar meio de lado. É delicado.

Mas, já agora, enquanto criador, isto fez-te pensar em novas formas de fazer? Referiste que tinhas vontade de fazer espectáculos ao ar livre, mas pergunto mais de um ponto de vista dramatúrgico. Há alguma coisa que tenha perturbado o teu curso de pensamento?

Sim, claro. Essa questão do ar livre, aliás, só surge por causa da pandemia. Eu nunca tinha pensado em fazer teatro ao ar livre. Nós vamos estrear um espectáculo em Outubro e pensei

que vai ter muito pouca gente na plateia, com certeza, a lotação vai estar muito limitada, mas se calhar seria boa ideia fazer ao ar livre, até se convoca a ideia de que é um regresso ao passado e a outras maneiras de fazer teatro. Não era ao calhas que os gregos faziam teatro na Primavera, não era no Inverno.

Noutro dia estava a ler um artigo sobre o Shakespeare, que pelos vistos viveu a vida toda nesta circunstância. Há um relato do nascimento dele e diz-se que nasceu o rapaz e, passadas duas semanas, há o primeiro caso de peste em Stratford-upon-Avon. A vida dele foi toda a fintar uma das pestes. Havia anos em que o teatro só estava aberto quatro meses, era uma coisa assim surreal. Ainda assim, a palavra peste, ou a ideia de peste, não aparece tanto quanto isso na sua obra. Não aparece nem uma vez assim directamente nas peças do Shakespeare, aparece às vezes como uma espécie de subtileza, alguém que diz «aquela peste», ou «como a peste», coisas deste género.

Falámos do Teatro da Cidade e da tua progressão no que diz respeito ao assumir do trabalho de produção. Como é que tu vês essa evolução da vossa profissionalização na relação concreta com a produção. De que forma é que se assumem também enquanto produtores, para dar resposta às exigências do sector e das relações que são criadas?

O que eu sinto cada vez mais é a necessidade de ter pessoas a ajudar-me na produção. Só um parêntesis: eu faço muito isso e estou a falar do meu ponto de vista, mas a Nídia assume muito a produção do Teatro da Cidade. Eu depois tenho o CRETA que, sendo um projecto do Teatro da Cidade, convoca uma série de outras questões. Por exemplo: a contabilidade do Teatro da Cidade acaba por estar organizada por causa do CRETA, porque é desse projecto que se paga a contabilista para tudo. Também a comunicação, fizemos há pouco tempo um site e um portfolio do projecto, tudo consequências do CRETA, fui eu que provoquei a malta a fazer isso. O que eu sinto é essa necessidade cada vez maior de ter mais pessoas a fazer isto comigo, porque também há mais tarefas. A certa altura há coisas que começas a conquistar e que inicialmente eram muito difíceis mas que agora começam a ser relativamente fáceis. Por exemplo: organizar os elementos para um dossier. Antes era um bicho de sete cabeças, agora é simples, sentamo-nos uma tarde e inventamos as soluções, escrevemos as coisas que são precisas, o que é muito fácil esquematizar. Houve uma altura em que estava a ficar um bocado assustado porque

sentia que estava a ficar muito moldado pela ideia de produção e estava a abdicar da minha parte sonhadora, que é um bocado inevitável em mim. Sou sempre assim meio sonhador e de repente estava a ser muito prático. Agora acho que ando a aprender como é que eu consigo encontrar-me no meio destes dois caminhos. Uma coisa que me ajuda muito é ler, escrever e correr. Ando a fazer isso, na expectativa de me encontrar algures pelo meio.

Conversa gravada a 27 de Maio de 2020, conduzida por Levi Martins.

1. Criação do Teatro da Cidade estreada a 14 de Novembro de 2019 na Sala Estúdio do Teatro Nacional D. Maria II. Mais informações em: https://teatrodacidade.pt/obras/Karoshi

2. Centro de Artes de Lisboa, situado na Rua de Santa Engrácia, espaço para o qual os Primeiros Sintomas se mudaram em Dezembro de 2017 e em que, para além da apresentação das suas produções, têm acolhido espectáculos de diversos grupos e criadores.

3. Maria José Machado Santos foi directora do Museu da Marioneta de 2001 até ao seu falecimento em Abril de 2020. Um dos outros espectáculos que decidiu co-produzir, com a Companhia Mascarenhas-Martins, foi *Canja de Galinha (Com Miúdos)*, dramaturgia e encenação de Luis Miguel Cintra a partir de textos de Camilo Castelo Branco

4. Referência feita por Graça Castanheira a uma entrevista feita a Jorge Silva Melo numa *Revista de Cinema* em que terá sido entrevistado pela realizadora e na qual terá feito essa afirmação. João Maria Mendes (Coord.) 2013. *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. Lisboa: Gradiva.

5. «O projecto CRETA – laboratório de criação teatral teve 2019 como ano zero, nesse ano concretizando a definição dos seus objectivos: a missão de estimular criadores e espectadores a pensar através das linguagens presentes nos objectos teatrais, estabelecer um diálogo com o público viseense que permitisse, mais até do que uma oferta de entretenimento, a experimentação», pode ler-se no texto de apresentação do projecto, disponível no site oficial: http://creta.teatrodacidade.pt/

6. *O princípio de um espectáculo*, que já contou com a participação de Luis Miguel Cintra, Bruno Bravo, Miguel Jesus, Cátia Terrinca, João de Brito, José António Tenente, entre outros. Mais informações em: http://creta.teatrodacidade.pt/o-principio-de-um-espectaculo/

7. O Pólo Cultural Gaivotas | Boavista é um espaço da Câmara Municipal de Lisboa dedicado à criação artística que inclui a Loja Lisboa Cultura, «um serviço de atendimento especializado que presta formação e informação, gratuitamente, e ajuda a esclarecer questões específicas relacionadas com a atividade dos profissionais e organizações do setor cultural». Mais informações em: http://www.cm-lisboa.pt/polo-cultural-gaivotas-boavista/loja-lisboa-cultura

UM PLANO DE "A" A "Z"

Maria de Vasconcelos

Estreou-se como actriz no ano 2000 em *O Cerejal* de Anton Tchékhov, uma encenação de António Rama para o Grupo de Teatro Bescénico. Descobre a Commedia dell'Arte através de Filipe Crawford na Casa da Comédia e o desejo de continuar a desbravar os caminhos do teatro físico levam-na a Barcelona, a Escola Estudis de Teatre onde faz o curso de interpretação com o método de Jacques Lecoq. Regressa a Portugal e é com a Companhia Pim Teatro, em Évora, que começa a dar os primeiros passos na área do teatro comunitário. Trabalhou com diferentes companhias e encenadores de Portugal, Espanha, Brasil e Inglaterra. Em 2008 começa a dar aulas de Teatro do Gesto na escola Inimpetus e a concentrar-se na criação dos seus próprios espectáculos, destacando-se *A Terra dos Imaginadores* (CCB) e *Abundância* (Maria Matos Teatro Municipal). Em 2013 devido a crise económica que se abate em Portugal, emigra para Berlim levando na mala um espectáculo de teatro para bebés, *Os Carneirinhos*, e o espectáculo *The Monkey*, baseado num texto de Franz Kafka, com encenação de John Mowat. Em Berlim fez inúmeras apresentações de espectáculos para bebés e criou dois novos espectáculos, *Manuel* e *met-AMOR-phosis*, dá aulas de teatro a crianças emigrantes de língua portuguesa e a partir de 2015 envolve-se em projectos artísticos com crianças refugiadas. Em 2019 funda o Grupo de Teatro Comunitário Lusófono em Berlim, Raízes.

Que relação existe, no início dos teus processos de trabalho, entre produção e criação?

Há muito tempo que me questiono sobre o que realmente vem primeiro. Eu normalmente começo pela ideia, ou seja, eu começo pela criação e não pela produção. Mas, por outro lado, como há toda uma experiência que vem de trás por ter feito produção, essa bagagem, essa consciência, está cá. No início da minha formação enquanto actriz, antes de ser criadora, as contingências que sempre existiram, em termos financeiros, etc., foram uma barreira que eu tive de ir ultrapassando. Aquilo de que me apercebi rapidamente, sobretudo depois de ter terminado a escola e ter começado a trabalhar com várias companhias, foi que em questões orçamentais iria estar sempre muito limitada. Sendo que isto era um dado adquirido, tentei que esse facto não me impedisse de trabalhar criativamente, mesmo que tivesse de adaptar-me a esta circunstância. Onde eu quero chegar é que o meu trabalho e a linguagem que fui desenvolvendo nos últimos anos sofreu uma grande influência das condições de produção a que tive e tenho acesso. Como tudo foi acontecendo de uma forma mais ou menos orgânica, não sei até que ponto é que isso me limitou

ou potenciou. Também depende do que é que consideramos produção, porque há tantas áreas dentro da produção... Mas é óbvio que o trabalho criativo exige um trabalho de produção e organização que, no meu caso, uma vez que trabalho sozinha, sou eu que o tenho de fazer. Sou eu que tenho de fazer uma lista dos materiais que têm de ser comprados, sou eu que tenho reunir os materiais com que quero trabalhar numa nova criação – esse trabalho de produção, que é necessário para a criação, faço-o primeiro e ao mesmo tempo, porque vou alterando muita coisa enquanto estou no processo criativo. Raramente começo a criar um espectáculo tendo um guião do início até ao fim, sabendo exactamente o que vai acontecer, com cenas ou com textos. Como parto de uma ideia muito aberta o trabalho de produção vai acompanhando a criação em todas as etapas.

A relação com os espaços a que tens acesso, se calhar o tipo de orçamento com que achas que podes contar, tudo isso já faz parte quase da génese de qualquer criação, nesse caso.

Sim. Cá [na Alemanha], nos últimos sete anos, como tenho desejado dar continuidade ao que faço, sobretudo nos infantários, quando crio os espectáculos tenho sempre em mente que têm de ser portáteis, que têm de se adaptar a espaços que não são espaços de teatro, que não têm luzes de teatro, na maior parte deles não se consegue sequer fazer escuro, são espaços em que praticamente não existe distância entre mim e público (o que agora me impede de trabalhar). Eu trabalho e apresento os espectáculos maioritariamente nas salas em que as crianças estão durante o dia. Há infantários que têm espaços próprios, ou salas de desporto, que já são mais amplas, mas os meus espectáculos têm de caber dentro de uma sala quase do tamanho de uma sala de jantar. É evidente que esta é uma informação que eu trago para a criação desde o início.

Gostava que me falasses um pouco sobre a tua experiência em Portugal, tanto da perspectiva de actriz, como de produtora. Como vias a produção, na relação com a criação, quando existe separação entre os cargos?

Houve muito poucos espectáculos em que eu só trabalhei como actriz e não fiz produção. Acho que foi só um ao longo de vinte anos. Só n'*A tomada do Carvalhal* é que fui contratada para trabalhar como actriz e não fiz mais nada. Depois trabalhei só na área de produção. Com o João Garcia Miguel e na Companhia de Actores, só fiz produção. Aliás,

a produção surge na minha vida não propriamente por vocação ou por vontade. O que acontece é que quando voltei de Barcelona para Lisboa e comecei à procura de trabalho na área do teatro, o primeiro trabalho que surgiu era um trabalho muito curto, de dois, três meses, com o João Garcia Miguel, na produção de um festival que ele na altura organizava. Estar o dia todo numa sala, sentada em frente a um computador, a enviar e-mails e a fazer trabalho administrativo, na altura pensei: «Não foi mesmo para isto que eu quis arriscar ir estudar teatro». Este primeiro trabalho é óbvio que não era muito criativo, porque nem sequer me conheciam, não tinha grande liberdade. Tu podes ser criativo em termos de produção, mas para isso têm de te dar esse espaço ou tens tu de o conquistar e normalmente só conquistas espaços quando estás realmente motivado – e a verdade é que o trabalho de produção não é um trabalho que me motive por aí além. A questão é que se eu não o fizer o trabalho criativo não vai chegar a lado nenhum, não vai sair da minha casa, não vai sair do espaço em que estou a criar. O que eu senti mais para a frente foi que essas experiências tinham sido muito importantes. Sobretudo quando voltei a trabalhar na área de produção na Companhia de Actores, numa altura em que já tinha feito vários trabalhos como actriz e como produtora e criadora. O primeiro projecto que lá fiz foi um espectáculo gigante no Parque dos Poetas, em Oeiras, *O Espírito da Poesia*, uma coisa megalómana com não sei quantos actores, não sei quantos técnicos, músicos, era uma coisa absurda. Era suposto sermos duas pessoas a produzir, eu e a Valéria Carvalho, mas a Valéria entretanto adoeceu, não conseguia continuar a trabalhar e eu fiquei sozinha. Havia muitos atrasos na entrega do cenário, na entrega dos figurinos, era muito difícil compatibilizar as disponibilidades dos actores por causa dos ensaios; era uma confusão e é óbvio que os actores e as actrizes, que são pessoas sempre muito sensíveis, ficavam furiosos porque nada daquilo batia certo, nada chegava a horas, nada começava a horas. Lembro-me de estar ali sozinha no meio daquela multidão, todos a queixarem-se, e eu que nunca tinha feito um trabalho de produção com aquela dimensão… Percebi que para um ser humano era impossível gerir aquilo tudo ao mesmo tempo, então tive de confiar que as coisas iam começar a fluir e lembro-me que trabalhava o dia inteiro, só parava para dormir e para comer, aquilo foi mesmo um exagero. Ainda bem que tinha essa bagagem enquanto actriz para poder, por exemplo, conversar e apaziguar a equipa criativa, os encenadores e os actores, e para perceber porque é que as pessoas reclamavam. As pessoas reclamam sempre por alguma razão, o que é preciso é tentar

perceber o que é que está a falhar, em termos de produção, e encontrar as soluções. Acaba por ser um trabalho entre o mensageiro e o bombeiro, a apagar fogos em todo o lado. Eu acho que isto é importante porque às vezes sinto que existe esta falha tanto do lado da produção, como do lado das equipas criativas. Há equipas criativas que são muito intransigentes com a produção, que não têm consciência do trabalho e de todas as dificuldades que esta tem de ultrapassar, e acontece precisamente a mesma coisa na produção, que acha sempre que aqueles actores ou aqueles encenadores são uns chatos, que não têm noção da realidade. E nesse caso um trabalho que deveria ser feito em cumplicidade às vezes acaba por ser um território de batalha. Quando se é produtor e criador, essas batalhas ou as tens contigo, o que é um bocadinho esquizofrénico, ou tentas realmente encontrar uma forma o mais harmoniosa possível dos dois trabalhos quase se fundirem. Para mim as dificuldades e as contingências existiram desde o início. Então das duas, uma: ou me habituava a trabalhar desta forma, ou então tinha de desistir e ir fazer outra coisa, porque iria estar constantemente em conflito comigo.

Sentiste que houve alterações durante o tempo em que trabalhaste cá no sentido de uma maior predominância da produção, ou da importância da produção para as criações?

Sim, sem dúvida, quanto mais não seja para estabelecer e criar estas pontes que os criadores ainda não tinham fomentado entre si. Uma coisa que eu sinto em Portugal, e isto não é uma crítica, não sei como as coisas estão agora, já saí há sete anos, mas durante os anos que vivi e trabalhei em Portugal, sempre senti que as companhias de teatro espalhadas pelo país estavam muito isoladas. Cada um tinha construído o seu quintal, o seu castelo, alguns com maior ou menor dimensão, mais ou menos sucesso, e eu achava que isso fragilizava um trabalho comum. Esse isolamento criava inclusivamente barreiras para o surgimento de novas estruturas de criação. Depois, as estruturas que existiam, por estarem tão isoladas, sobretudo aquelas que tinham já mais idade, o que eu sentia muitas vezes é que estavam muito viciadas. Tu começavas a trabalhar com algumas companhias e aquilo estava muito viciado no que diz respeito à forma como as coisas aconteciam e se organizavam. Às vezes dava por mim a pensar: «Caramba, eu quis fazer teatro e vir para o mundo artístico à espera de encontrar pessoas abertas e com menos preconceitos»... Claro que isto já foi há quase vinte anos, quando decidi fazer teatro e tinha uma ideia muito romântica do que é que seria. Deixei-me levar muito por

aquilo que o teatro me fazia sentir, era tão fascinante, era uma coisa tão bonita, mas de repente entravas numa companhia que funcionava tipo função pública, das 9h às 17h, e as vezes combinavas um ensaio para as 10h e as pessoas chegavam ao meio-dia e ainda iam beber um café e fumar um cigarro, tudo aquilo parecia estar cheio de teias de aranha. Era uma forma de funcionar que me deixava bastante entediada. Depois, por coincidência ou não, em quase todas as companhias em que estive existia uma retaliação a uma outra companhia, de onde alguns tinham saído zangados e tinham ido criar a sua própria companhia para provar que conseguiam fazer igual ou melhor. Às vezes já tinham passado vinte anos e eu pensava que não interessava o que é que os outros pensavam sobre o trabalho que se estava a fazer ali, não devíamos estar a trabalhar em função dessa outra companhia, eu nem os conhecia e não queria entrar nessa guerra, nada disso me fazia sentido. É complicado, são coisas que parece que te comem por dentro. Fico muito contente por constatar que finalmente se começam a estabelecer mais pontes e por haver cada vez mais trabalhos de co-produção em Portugal, porque esta coisa de estar tudo tão separado, tão arrumado em gavetinhas, a única coisa que fez foi fragilizar toda uma classe laboral – que nem sequer é vista como tal, não é levada a sério. Acho que se pode dizer isto, a classe artística em Portugal não é levada a sério como uma classe trabalhadora, porque se fosse, não estaria a ser tratada assim pelo Estado.

No Domingo houve uma manifestação, aqui em Berlim, a exigir um apoio fixo para cada artista independente, sendo que maioria de nós não consegue trabalhar neste momento. Mas não é um concurso. A ideia é que seja um rendimento básico de subsistência. O que eu achei interessante nesta manifestação, que até foi bastante fraca em termos de adesão para aquilo que costuma acontecer em Berlim, é que lá estava todo o tipo de artistas. Desde o cantor pimba, que vai com o seu camião e as suas bailarinas, até companhias que desenvolvem um trabalho mais intelectual. Ali, naquele momento, a diferença não tem interesse nenhum, há uma sensação prévia enquanto profissional, que não te obriga a teres de te relacionar nem identificar com o outro a partir do tipo de trabalho criativo que ele faz – e isso eu acho que é uma grande diferença entre o que acontece em Berlim e em Portugal. Não sei se isso acontece na Alemanha inteira, a Alemanha não é Berlim, mas sei que acontece aqui (Berlim é um Estado independente, é um Estado federado, tem um governo próprio e esse governo tem um enorme respeito pela classe laboral que ali trabalha e vive). Durante a quarentena o Estado de Berlim

ajudou os artistas com uma bolsa de subsistência. Isto para dizer que o Estado tem esta atitude em relação à classe profissional porque existe, de facto, uma classe profissional que se junta, que se manifesta e que reivindica. Trabalham em rede, independentemente do tipo de trabalho artístico que cada um faz. Era esse o grande passo que faltava dar em Portugal.

Quando falaste dessas teias de aranha estavas, no fundo, a referir-te a más práticas internas das companhias. Achas que havia pouco profissionalismo e pouca actualização profissional por parte das estruturas de produção?

O que eu sentia era um certo comodismo. As pessoas estavam acomodadas. Não posso nem quero generalizar, mas o que senti nalguns sítios que se calhar eram financiados há algum tempo, é que esse financiamento, que deveria ser para potenciar o trabalho de criação e produção, acabava por ter um efeito oposto ao desejado. Isto não quer dizer que eu ache que as companhias de teatro não devam ser subsidiadas, inclusive em continuidade. Agora, as coisas têm de ser feitas de uma forma justa e consciente dos dois lados: do lado do Estado, que é responsável por financiar as companhias; e do lado das companhias, que são responsáveis por manter a sua actividade criativa, nunca deixando de ser um organismo vivo. Acho que muitas já não eram. Havia inclusive muitas reticências à entrada de pessoas novas. Outra coisa que acontecia, que me chocava imenso, era que a partir do momento em que pertencias a uma companhia e essa companhia te pagava um salário mensal, eras impedido de trabalhar noutros sítios ou de fazer outros trabalhos. Isto não é positivo num trabalho como o nosso. Faz lembrar um bocado as famílias do antigamente, em que se queria os filhos sempre ali para os ter sempre controladinhos. Não podem sair à noite, não passam o fim-de-semana fora... Não acho que isso seja muito positivo. Mas são tudo coisas que vi há muitos anos e tenho muita esperança que tenham mudado.

Gostava que desses exemplos de momentos em que sentiste em que produção potenciou ou condicionou um projecto. Coisas que te lembre tanto no teu trabalho enquanto criadora, como nos trabalhos que fizeste antes.

É difícil perceber. Para o último espectáculo que criei, A *met-AMOR-phosis*, que é um espectáculo para bebés, contratei um coreógrafo e bailarino brasileiro que vive em Berlim, que se chama Clébio Oliveira.

Quis trabalhar com ele para introduzir dança no espectáculo, contratei-o para trabalharmos em duas coreografias. Eu e o Clébio tivemos algumas conversas sobre esta questão. Houve um dia em que me disse: «O pior é quando esta falta de financiamento, esta falta de condições, falta de espaço, etc., faz com que deixes de fazer o que queres para passares a fazer aquilo que acabam por te impor». E eu percebo o que ele quer dizer, porque, de alguma forma, tive de aceitar desde o início que para ter este tipo trabalho teria de lidar com estas condicionantes constantemente. E hoje em dia não sei se não será até ao fim. Quando era mais nova tinha esperança de que se calhar chegando aos 40 a coisa já estaria noutro lugar. Agora estou a chegar aos 40 e embora as coisas tenham mudado um bocadinho, a verdade é que as limitações continuam a existir.

Eu vivo num país em que eu não domino a língua e isso em termos de produção limita-me imenso. Ainda não me sinto à vontade para telefonar para um teatro e ter uma conversa com um programador, ou até para lá ir e falar directamente com ele. Bem sei que são inseguranças minhas, falar bem ou não falar bem a língua, mas também há outra questão que me é muito sensível que é o facto de ter de ser eu a vender o meu trabalho. Não me importaria de continuar a fazer todo o outro trabalho de produção, mas esse trabalho muito específico que é o de vender, preferia mil vezes que alguém o fizesse. É muito difícil vender-me e parece-me quase absurdo e ridículo ter de o fazer. Às vezes até penso em criar uma personagem, com cabeleira e tal, para não ter de me vender directamente...

De um ponto de vista artístico o que eu sinto é que todas estas condicionantes com que tive de lidar desde o início permitiram criar uma linguagem muito própria no meu trabalho. É uma linguagem com a qual já me identifico tanto, que se de repente me dessem um subsídio de não sei quantos milhares de euros há certas características, que acabam por vir do teatro pobre e do minimalismo, etc., das quais provavelmente não iria abdicar por ter dinheiro, porque fazem parte de uma identidade criativa. Se tivesse esses milhares, o que faria era contratar uma equipa para fazer os inúmeros trabalhos que tenho de fazer sozinha. As questões de produção por um lado limitam, mas eu acho que também te podem potenciar. Depende muito da nossa atitude. Se tivermos uma atitude muito derrotista *a priori*, não vai ajudar. Se tiveres uma atitude muito intransigente, também não – acho que temos de ter sempre alguma flexibilidade, quase criar... Nem sequer é um plano "b", é um plano de "a" a "z". Sinto que tenho de dedicar uma parte muito grande do meu tempo e

energia à produção e às vezes tenho momentos em que isso me incomoda. Gostaria de ter mais tempo para dedicar ao trabalho criativo.

No fundo encaixaste os teus projectos à medida daquilo que eram as possibilidades reais. Conheces bem até onde é que podes ir, isso se calhar vem da tua experiência prévia de estar sempre nos dois lados, ou seja, com consciência de que há questões muito concretas de espaço, de dinheiro, de adereços, figurinos que têm de ser pensadas, tudo integrado na mesma lógica.

Eu acho que sou uma boa produtora mas uma péssima mulher de negócios. E não ser boa mulher de negócios é muito mau para a produção e claro que influencia a valorização do meu trabalho criativo. Essa é outra contingência com a qual tenho de saber lidar e, claro, tenho que me ir desafiando. Quando vim para cá foi tão radical a mudança, vir para outro país em não domino a língua, não conhecia ninguém, o meu marido não é desta área, já tínhamos um filho, ter de lidar com todas as questões que são inerentes à emigração, eu nem pensava em começar logo a trabalhar como actriz, pensava que isso podia acontecer uns anos mais tarde. Comecei quase imediamente por acaso; surgiu uma oportunidade, ou pelo menos eu percebi que existia essa oportunidade, e ainda bem que aconteceu. Mas o que sinto é que os passos que dou são muito lentos. Só agora é que consigo, porque já domino um pouco mais a língua, mergulhar na internet à procura de financiamentos, de festivais. Este isolamento, que critiquei há pouco, que acontecia em Portugal, na verdade aconteceu-me aqui, o que não quer dizer que eu não conheça outros artistas e tente fazer várias formações por acreditar no trabalho em rede.

Como é que vês a formação do produtor? Tu não estudaste produção, mas imagino que tenhas pensado sobre o assunto, até porque tiveste a necessidade de o fazer na prática. Continuas a investigar um bocado, a ler, estavas a falar sobre as formações que dás aí, também têm relação com a produção?

Não, eu faço formações na área criativa. Na área da produção, realmente tudo o que aprendi foi empírico. Para ser muito honesta, mesmo enquanto actriz e criadora, a maior parte da minha experiência também é mais empírica e intuitiva. Andei dois anos numa escola[1], foi sem dúvida muito importante e mudou muita coisa. Quanto à produção, fiz uma formação na Companhia de Actores que foi bastante útil. Era com a Sandra Helena, que é sobretudo gestora de projectos,

ou seja, vem do mundo empresarial e foi trabalhar com a Companhia de Actores porque o António Terra na altura sentiu a necessidade de dar formação aos produtores mais nesta lógica do *business*; que vale o que vale, não é? Agora, o que é um facto é que essa formação foi bastante útil para conseguir estruturar e organizar de forma muito clara as diferentes fases de trabalho que qualquer produção implica. Para mim, muito importante num produtor é essa consciência. Se isto se aprende na escola ou se aprende a trabalhar numa companhia, acho honestamente que as duas formas são válidas. Acredito até mais numa forma de aprendizagem pela experiência do que pela via académica. Na academia, na universidade, estás rodeado pelo mundo teórico e de possibilidades, mas às vezes há pouca relação com a realidade. Isso vi acontecer em algumas companhias onde só fiz produção: de repente havia produtores recém-licenciados que não faziam a mais pequena ideia dos passos básicos, o que imagino que também aconteça noutras áreas, engenharias, direito, etc. A formação de um produtor deveria implicar um estágio durante o tempo em que está a estudar, não uma coisa à parte, devia ser em paralelo. Onde se tenha a oportunidade de ir aplicando as informações teóricas na prática. Os cursos deviam ser ministrados por pessoas que percebam de produção nas várias áreas: teatro, televisão, cinema, etc., e às tantas, se estas pessoas forem ensinadas por pessoas que de facto têm alguma noção daquilo que é preciso fazer, ajuda. Digo isto porque me acontece frequentemente, sobretudo com câmaras municipais, falar com pessoas que estão a querer comprar o espectáculo, não estou a falar do programador, estou a falar dos produtores, e às vezes parece que estás a falar chinês. Coisas tão simples como tempos para montar e desmontar, ensaiar no espaço, se não falares sobre isso não vai acontecer porque não foi pensado. Estes pormenores, no nosso trabalho, fazem uma grande diferença. Não é uma questão de ser má língua, é que de facto às vezes parece que estás a falar com pessoas que não são da área. Que se calhar pouco foram ao teatro e que não leram aquilo que enviaste…

Há um défice enorme no que diz respeito à informação que a opinião pública tem sobre aquilo que é e implica o nosso trabalho. As pessoas que não trabalham nesta área não fazem ideia de tudo o que o nosso trabalho implica, nem das horas, nada. E isso sinto que é uma grande desvantagem para nós, sobretudo neste momento que estamos a viver. Acabamos por não ter o apoio da opinião pública porque as pessoas nem sequer percebem qual é a luta. Não percebem de que é que se está a falar, de que é que nos estamos a queixar. Existe muito aquela coisa do «mas ele faz aquilo que gosta e está a queixar-se?

Então mas não sabia já que ser artista não é fácil?». Mais uma vez: não somos vistos como trabalhadores, não somos vistos como profissionais, há um descrédito total. Isto faz parte de uma consciência colectiva que está impregnada até em nós, e isso é o mais grave. Nós se calhar até há pouco tempo não reivindicávamos tanto porque achávamos que não valia a pena. Reivindicar o quê? Um salário?

No início, depois de regressar de Barcelona, tinha eu 24 anos, era muito difícil falar-se de dinheiro nas reuniões de produção. Nas reuniões criativas então, falar de dinheiro estava fora de questão. O dinheiro era um tabu. Não se falava. Os trabalhadores tremiam para perguntar o que é que iam ganhar, se é que iam ganhar alguma coisa. Já te estavam a fazer um favor tão grande em dar-te a honra de pertenceres àquele projecto. Este peso, este tabu que existe em relação ao dinheiro é um disparate. Isto vem do facto de a cultura, durante muitos anos, em Portugal até muito tarde, estar sempre associada a uma elite. A maior parte das pessoas que trabalhavam na área artística pertenciam a meios privilegiados. Com 19 ou 20 anos, antes de decidir ir para Barcelona, ainda fui ao Conservatório, não sei se na altura já se chamava Escola Superior de Teatro e Cinema ou não, não tenho a certeza. Só me lembro da reacção da senhora da secretaria quando estava a fazer perguntas para me inscrever e lhe perguntei pelo estatuto de trabalhador-estudante – parecia que tinha falado do Diabo, a senhora ficou furiosa. Como é que eu me atrevia a falar do estatuto de trabalhador-estudante? Perguntou-me inclusivamente se eu sabia onde é que estava: «A menina aqui ou estuda ou trabalha. Fazer as duas coisas é impossível. Então a menina quer fazer teatro e quer ir trabalhar? Onde é que isso já se viu?» Lembro-me de sair de lá completamente desmotivada. Por outro lado pensei que não era exactamente naquela escola que queria estudar. Mas enfim, há vinte anos esta era a forma como ainda se pensava.

Foram muitas as pessoas que na altura me fizeram mudar de ideias, nomeadamente o António Rama, que foi com quem me estreei, e com quem até ao fim tive uma relação fantástica. Eu sempre tive uma admiração enorme pelo António e tenho quase a certeza absoluta que se não tivesse tido a oportunidade de trabalhar com ele nunca tinha decidido ter esta estranha forma de vida. Ele dizia muitas vezes: «Não é uma questão de teres talento ou não, isto é uma selva. Há pouco trabalho. Há muita gente. Há muito poucos valores. As pessoas passam por cima umas das outras o que, para uma pessoa com a tua sensibilidade, pode ser fatal». Eu acho que, felizmente, nos últimos vinte anos, não ainda de uma forma total, mas pouco a pouco, há cada vez mais trabalhadores no mundo artístico que vêm de outras classes

sociais, há uma mistura cada vez maior. A área do teatro é tão precária que é muito difícil vivermos do nosso trabalho. Mas acho que pouco a pouco em Portugal, as coisas parecem estar a mudar.

Onde eu percebi essa grande diferença foi quando estudei em Barcelona. O facto de estar numa cidade com uma oferta cultural enorme permitiu-me perceber que havia muita gente que trabalhava na área do teatro e que apresentava espectáculos sem subsídios, sem financiamento, com uma lógica de trabalho que até então não tinha conhecido. Nem sabia que era possível. Não sabia que era possível tu imaginares fazeres uma espectáculo sem teres financiamento, tudo aquilo foi novo para mim. E ainda bem que passei por lá. A escola onde eu estive, apesar de ser uma escola de método completamente dedicada à parte criativa, de alguma forma também passava esta mensagem de que tu és actor ou actriz, mas também um ser criativo. O que te permite, caso estejas sozinho em algum momento da tua vida, produzir e mostrar o teu trabalho sem depender de ninguém. Na escola deram-nos estas ferramentas. Hoje, passados tantos anos, percebo a importância que isso teve. Provavelmente não teria conseguido ter qualquer tipo de carreira nesta área sem ter passado por Barcelona.

Referiste a possibilidade de se produzir sem apoios. Mas no que diz respeito a financiamentos, fazendo a relação com os valores existentes aí, consideras que os valores disponíveis para a criação artística são suficientes para que o trabalho de produção acompanhe devidamente o trabalho de criação?

Nem em Berlim são… Uma vez estive numa reunião de um organismo que existe cá para lutar pelos direitos dos artistas que se chama Cena Livre (seria essa a tradução), e eles diziam que do Orçamento Geral do Senado, nos anos 90, para a Cultura saíam 20%. Hoje saem 2%. Houve um corte brutal. Isto foi uma estratégia em Berlim, isso é muito evidente. Berlim, quando caiu o muro, era um campo de batalha. Então o que se pretendia era colorir a cidade para deixar de estar associada aos vários perigos que existiam. Foi toda uma estratégia, atrair os artistas porque revitalizavam a cidade; mas quando a cidade estava revitalizada, quiseram torná-la num empreendimento turístico e começaram a "expulsar" os artistas porque já não faziam falta. O que é fantástico em Berlim é que os artistas vão resistindo e vão-se mantendo. Claro que há muita gente a sair, também. Isto para dizer que o financiamento não é suficiente, como é óbvio. Não só não é suficiente como não é distribuído de uma forma que permita a

mais companhias ou grupos trabalharem. Essa é uma luta constante. Por isso é que existem organismos tão fortes e tão estruturados que estão em constante confronto com os políticos, sempre a tentar criar novos mecanismos... Às vezes até em coisas básicas, como espaços para ensaiar. Em Berlim é muito difícil, para a maioria de nós que não tem o seu próprio espaço, conseguir uma sala para ensaiar a um preço razoável. Como a cidade se tornou tão cara há um movimento a pressionar o governo só sobre este ponto, criar mais salas de ensaios a preços razoáveis.

Como é que avalias então o trabalho dos decisores políticos?

Tenho amigos artistas em muitas partes do mundo e acabamos por queixar-nos exactamente da mesma coisa. São vícios tão enraizados, que só há relativamente pouco tempo é que se começou a debater este assunto, acho que ainda estamos a começar este processo. A sensação que eu tenho em relação aos políticos não é a mais optimista. Aqui em Berlim tentam passar a ideia de que existe um enorme respeito pelos artistas. Não digo que não haja políticos que nutram de facto um enorme respeito, onde eu quero chegar é que acho que existe toda uma estratégia política que ganha às boas e às más intenções. Essa estratégia política é muito clara, e isto já foi dito publicamente: o turismo é muito importante para uma cidade como Berlim. Um dos chamarizes para que os turistas venham é o trabalho cultural e artístico que se faz e se apresenta aqui. Os políticos de Berlim sabem que se fizerem cortes muito significativos nos apoios à cultura e às artes isso vai ter repercussões naquilo que mais lhes dói, que é parte económica. Este é o karma não sei se bom ou mau de Berlim: é que por um lado há uma vontade política de salvar este sector, mas não sei é quais serão os critérios. Salva-se aqueles que são chamarizes e todos os outros vão morrer como se fossem danos colaterais? Refiro-me a estruturas mais pequenas, mais frágeis, que fazem um tipo de trabalho de que muitas vezes nem se fala, trabalho com a comunidade, com minorias.... Há todo um trabalho que muitos artistas fazem, que é o que eu também faço, ligado à pedagogia e a um empoderamento das pessoas através das artes. Todo este trabalho está neste momento em causa porque os concursos que estão a ser lançados, à semelhança do que está acontecer em Portugal, são concursos que se limitam a um tipo de trabalho muito específico, que ignora todo um outro universo que existe. Será que ignoram porque não sabem que existe, ou porque não o valorizam? Aquilo que mais me assusta é pensar que se calhar nem sabem que existe.

Fazendo agora uma relação com este período da pandemia, que consequências é que teve no teu trabalho? Imagino que tenha tido a consequência máxima de paragem, não é? É um trabalho de proximidade, portanto não o pudeste fazer de todo, certo?

Eu só consegui manter um projecto. A pandemia afectou-me imenso. Os espectáculos de teatro que tinha foram todos cancelados de Março até agora. Tinha dois espectáculos para um festival que acontece em Agosto, que vai ser ao ar livre, só que o problema é que os meus espectáculos [para bebés] não são possíveis de adaptar às novas restrições. Tenho três espectáculos para a infância e há dois que são impossíveis de adaptar. Não posso manter uma distância de segurança, não posso deixar de partilhar os objectos que andam de mão em mão, quer dizer, se o fizer, passariam a ser outra coisa. Tenho um espectáculo que é para crianças um bocadinho mais velhas, a partir dos três anos, que como só tinha um momento de interacção talvez consiga adaptar. Mas isso é uma hipótese que estou a colocar agora.

Nos espectáculos para bebés que eu faço – e que gosto muito de fazer – encontrei uma lógica que não me parece compatível com esta lógica Covid-19. Não consigo imaginar um espectáculo para bebés em que não haja proximidade e em que não nos possamos tocar. Confesso que neste momento não tenho motivação para tentar pensar num espectáculo à prova de Covid. Ainda não consigo. Se isto se prolongar não sei quantos anos, lá está, esta limitação vai acabar por potenciar qualquer coisa

Felizmente houve outro projecto, com o grupo de teatro comunitário lusófono em Berlim, as Raízes, que se manteve, muito porque os participantes estavam muito motivados e não quiseram parar. Parámos os encontros presenciais porque fomos obrigados, mas houve um pedido para nos encontrarmos pelo Zoom. Confesso que os dois primeiros encontros foram muito difíceis para mim, mesmo uma tortura, não sei explicar; de repente ter pessoas numas janelinhas, catorze janelinhas no Zoom e nada daquilo me soava a teatro, tudo a falar ao mesmo tempo, enfim… Eu disse-lhes: «Olhem, eu acho que é melhor pararmos», mas continuámos por insistência do grupo, sobretudo porque há pessoas que estão muito sozinhas em Berlim, pessoas que estão cá há pouco tempo vindas do Brasil e de Portugal para quem aquele grupo era a coisa mais próxima de uma família que tinham. Numa altura destas ficarem sem esse apoio emocional e psicológico seria complicado. De início pensei parar o trabalho e manter aquilo como apoio psicológico para todos, mas isso para mim durou pouco tempo – não é que não seja uma pessoa

solidária, mas a verdade é que a dada altura pensei que se quisesse dar apoio psiocológico tinha sido psicóloga e não sou. Não sou terapeuta. Então disse-lhes: «Olhem, isto só me faz sentido continuar se houver aqui trabalho criativo. Vou investigar, vou pesquisar uma série de exercícios que se possam fazer através do Zoom e cada um faz em casa». E assim estivemos durante um mês. No início começou a correr bem mas depois, passado um mês, também não foi a lado nenhum. Cada um em sua casa a criar e eu quase a tentar adivinhar o que estavam a fazer... Até que um dia me surgiu a ideia de fazermos uma radionovela, *As Berlindezas em Tempos de Quarentena*, por causa de um exercício. Foi a primeira vez que pensei: «Okay, isto é capaz de fazer sentido». Acho que nunca ouvi uma radionovela, eu lembrava-me, isso sim, do teatro radiofónico, que sempre me fascinou. Mas o teatro radiofónico não era fácil de adaptar a estas circunstâncias porque mesmo nesse caso era suposto estarmos todos juntos, presencialmente, e não gravar cada um na sua casa. Chegámos à radionovela e foi um projecto fantástico em que as limitações me obrigaram a descobrir uma série de coisas novas, desde um programa de áudio à criação de um guião para uma novela. Foi um trabalho feito em cumplicidade com as actrizes (entretanto com esta questão só ficaram nove e foi com elas que trabalhei, só mulheres), que depois foi evoluindo. Começou de uma forma muito frágil, com muitos erros técnicos, de quem está a dar os primeiros passos e depois, com o tempo, de episódio para episódio, foi-se fortalecendo. Ganhou dimensão, consistência, um rumo. Depois da primeira temporada acabou, e acabou porquê? Tenho de ser honesta: deu-me imenso prazer fazer este projecto, mas deu muito, muito trabalho em termos de produção e em termos criativos. E a compensação financeira que eu estava a ter era apenas simbólica. Cheguei a uma altura, em meados de Maio, em que disse: «Gostei muito de fazer, vamos acabar esta primeira temporada, mas não me é possível continuar a trabalhar mais nestas circunstâncias. O projecto não é sustentável» O único projecto que consegui manter durante esta loucura começou e acabou. Não é um projecto que eu queira ressuscitar sem as condições de produção e de sustentabilidade necessárias.

Eu acho que esta sempre foi a nossa grande questão: como é que tu consegues tornar um projecto sustentável quando não existe a tal bolsa de subsistência? Porque se existir uma bolsa de subsistência, ou seja, se não tiveres de estar a pensar no dinheiro para a comida, para as contas e para renda, se essa parte, nem que seja durante seis meses estiver assegurada, aí já teremos disponibilidade. O que sinto

neste momento é que é muito difícil ter disponibilidade criativa sem ter o resto assegurado.

Mas houve aí apoios específicos durante este período aos quais tiveste direito?

Os apoios variam de Estado para Estado. Em Berlim os trabalhadores independentes, não só artistas, receberam 5.000€ em Março, para Março, Abril e Maio. Eu aqui (em Brandenburg) para esses três meses recebi 1.100€. As diferenças são enormes. Eu recebi 350€ por mês porque estou noutro Estado, mais rural, em que a cultura não é de todo uma prioridade. Claro isto gerou uma sensação de injustiça enorme nos artistas espalhados pela Alemanha. Eu sei que neste momento na Baviera, que foi a zona na Alemanha mais afectada pela pandemia, que os artistas neste momento têm uma bolsa de subsistência de 1.000€ mensais. Mas 1.000€ na Baviera não é nada. 1.000€ aqui, onde eu moro, permite-te viver, na Baviera não sei. Por exemplo, em Munique não sei se se consegue viver com 1.000€, mas pelo menos é uma ajuda. Outra questão que se coloca é: independentemente de serem 5.000€ ou 1.000€, foi uma ajuda para um período de três meses. Acabou em Maio. Portanto, Junho, Julho e Agosto, de que já estamos a meio, não sei, vivemos do ar... É verdade que estão a surgir linhas, como em Portugal, concursos à criação, mas são concursos. Concursos que têm dois lados que me parecem muito violentos: um deles é o facto de saberes *a priori* que vão ser aprovados 30 projectos mas que se calhar se vão candidatar 3.000; depois, por outro lado, obriga-te à pressão de criares um projecto no meio de uma situação para a qual ninguém estava preparado. Até acredito que seja possível adaptar muitos projectos criativos e artísticos que já existiam antes, mas há muitos outros que não. É como chegarem ao pé de mim e dizerem: «Eu dou-te dinheiro mas tens de criar agora um espectáculo para bebés à prova de Covid». Não consigo fazer isso em quinze dias nem num mês e não sei se algum dia vou conseguir.

Eu acho que é aqui que o papel do Estado está a falhar por não ter a menor consciência da natureza do nosso trabalho. Há uma falta de informação brutal que não nos permite sequer comunicar. Eu acho que esta é também a causa do nosso desespero, estarmos a tentar comunicar com uma entidade que vive noutro mundo. Aliás, a política em geral é isto, os políticos estão muito distanciados da realidade da maioria dos cidadãos. E esse distanciamento também não creio que seja uma coincidência. Não estou muito optimista, devo confessar.

Qual é a forma como está aí ser falada a retoma da actividade, no que diz respeito à cultura? Como é visto o papel da cultura no "regresso à normalidade"?

O discurso é muito semelhante dentro dos países da União Europeia. Não é uma questão de teorias da conspiração nem nada, é muito evidente que que neste momento os nossos destinos são discutidos em Bruxelas e depois os políticos estão a funcionar como mensageiros, cada um chega ao seu país e enfim... Os políticos que não estão a facilitar nem a permitir a subsistência dos trabalhadores deste sector, virem depois publicamente com estes discursos românticos do «sim, vamos fazer espectáculos ao ar livre para que as pessoas se reencontrem», enfim, cria-me um certo... Desprezo, para ser diplomática. Também compreendo que não seja fácil, consigo ter empatia e perceber que não é simples ter de tomar decisões neste momento. Só me irrita não haver a honestidade de assumir: «Nós não sabemos o que fazer, então vamos criar aqui espaço para haver o maior diálogo possível para realmente tentar encontrar soluções para o problema». Porque aquilo que se está a tentar fazer é passar por cima do facto de existir um problema. Isto parece-me tudo um penso rápido, tem de se pôr já, e tudo o que é feito em cima do joelho normalmente não funciona. Neste momento em que estamos todos tão sensíveis e em que há pessoas a passar por circunstâncias de sobrevivência, é de uma enorme falta de respeito. Para mim, enquanto não houver um rendimento mínimo assegurado para cada trabalhador, qualquer outro tipo de políticas culturais não me faz sentido nenhum neste momento. Eu não digo que elas não tenham de existir também mas está a falhar o principal. Todos estes financiamentos que estão a surgir, estas possibilidades, está tudo certíssimo, mas antes disso há um problema e ainda não se tratou dele. A subsistência dos trabalhadores.

Conversa gravada online a 12 de Agosto de 2020, conduzida por Levi Martins.

1. Estudis Losada – International Theatre School, a partir da pedagogia de Jacques Lecoq.

A PONTA DA LANÇA

MIGUEL JESUS

LICENCIADO EM ARTES DO ESPECTÁCULO PELA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA. É MEMBRO DA DIRECÇÃO DA COOPERATIVA E DA DIRECÇÃO DO TEATRO O BANDO. FOI ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO E COORDENADOR DE PRODUÇÃO DE VÁRIOS ESPECTÁCULOS DIRIGIDOS POR JOÃO BRITES. ENQUANTO DRAMATURGISTA TRABALHOU NA CRIAÇÃO DE ESPECTÁCULOS A PARTIR DE AUTORES COMO MANUEL ANTÓNIO PINA, ALMADA NEGREIROS, VIRGÍLIO FERREIRA, HÉLIA CORREIA, MIA COUTO, JOSÉ EDUARDO AGUALUSA, RAUL BRANDÃO OU DANTE ALIGHIERI. DIRIGIU, ENTRE OUTROS, OS ESPECTÁCULOS *EM NOME DA TERRA* (2015), *ADOECER* (2017), *PÁSSAROS* (2018, COM JOÃO NECA) E *ANTES DO MAR* (2020). EM 2010 FUNDOU A GALATEIA – EDIÇÃO E PRODUÇÃO CULTURAL, ONDE PUBLICOU *INÊS MORRE*, UMA PEÇA DE TEATRO SOBRE O MITO HISTÓRICO DE PEDRO E INÊS QUE FOI LEVADA À CENA PEL'O BANDO NUMA ENCENAÇÃO DE ANATOLY PRAUDIN E DEU ORIGEM À ÓPERA HOMÓNIMA COM MÚSICA DE SOFIA SOUSA ROCHA E ENCENAÇÃO DE LUIS MIGUEL CINTRA. DESDE ENTÃO TEM FEITO DIFERENTES PUBLICAÇÕES, DE POEMAS DE SUA AUTORIA EM *PRIMEIRA ESTRADA*, A *PURGATÓRIO*, A PARTIR DA ADAPTAÇÃO QUE FEZ DA OBRA DE DANTE.

Que relação é que existe, no início dos vossos processos de trabalho entre produção e criação? Como é que se manifesta concretamente a produção no início de um projecto ou no desenho de uma programação d'O Bando?

Eu acho que as coisas se contaminam mutuamente. Enquanto criadores, estamos sempre à procura de processos de criação e de parcerias – esses processos podem prender-se com meios, mas também se podem prender com coisas como a técnica do actor, a construção de personagens, o estilo de representação, ou coisas mais inusitadas como fazermos um estágio com toda a gente dentro de um buraco – é desse tipo de processos que estamos à procura, para contaminar a criação e para nos obrigarmos à provocação. Para nos provocarmos, no sentido de acreditarmos que se encontrarmos processos diferentes, vamos também dar a resultados diferentes. E que se assim não for, provavelmente – eu se calhar não tenho experiência suficiente para sentir isso imediatamente naquilo que eu faço, mas o João Brites, o Raúl Atalaia, outras pessoas terão sentido já isso enquanto criadores –, é muito fácil irmos dar a certas maneiras de fazer, a certas fórmulas ou certos paradigmas dos quais depois podemos ter dificuldade em libertar-nos. N'O Bando fazemos um esforço consciente e ao mesmo tempo inconsciente – pois como isso nos entusiasma, acaba por surgir também através de impulsos às vezes imponderados – para encontrarmos processos que nos ajudem a pensar as

coisas de outra forma. Assumindo que aquilo que estamos a fazer é um ponto de vista, assumindo que a arte que fazemos é completamente e inquestionavelmente parcial. Esta procura ajuda-nos a percorrer um caminho diferente para ir dar a esse ponto de vista. Nesse sentido, a produção torna-se indissociável da criação, porque é a produção que pode gerar esses diferentes processos. Claro que esta é uma discussão que tem pelo menos cem anos: onde é que acabam e onde é começam os limites de uma e outra coisa?

O nosso país, durante décadas, foi sempre focado na imagem do criador e, portanto, o produtor até foi muitas vezes um bocado mal visto, porque era associado a uma visão mercantilista ou comercial. Provavelmente hoje será um pouco diferente, se calhar até estamos na tendência oposta: os criadores já são tão produtores que às vezes até se esquecem de criar e estão só a gerir estratégias e condicionantes, em vez de gerirem realmente aquilo que são as suas vontades intrínsecas. Não há-de ser tudo assim, há sempre casos muito díspares e todo o tipo de hipóteses. Mas como tendência, se calhar devido também ao advento dos programadores e dos curadores e de todos os 'ores' que fazem a mediação entre a obra e o público, naturalmente que o criador se foi encaminhando para uma espécie de produtor. Eu acho que a estratégia e a criação são uma e a mesma coisa, desde que consigamos criar condições para nos sentirmos livres – e essa, se calhar, é a dificuldade maior. A maior questão é o exercício de liberdade. Claro que a liberdade tem limites e condicionantes, mas nós, enquanto criadores, não podemos colocar primeiramente, logo à cabeça, um exercício de produção, de perceber os meios, as possibilidades. Primeiro temos que nos atirar para a frente. Mas também, por outro lado, não nos podemos atirar tanto para a frente que limitemos a liberdade futura de pagar os ordenados às pessoas, e tudo o que uma estrutura profissional exige. É sempre um equilíbrio.

O Bando é uma entidade de criação e de produção, porque nós não fazemos só co-produções, não vamos só para os teatros nacionais e municipais levando os nossos encenadores e actores. Não, nós levamos a equipa toda: figurinistas, desenhadores de som, desenhadores de luz, levamos até, por vezes, contra-regras e directores de cena, dependendo daquilo que o projecto exige. Portanto, não somos uma entidade de criação que se abstém de fazer a produção e a coordenação dos próprios projectos. E também não somos uma entidade de produção que faz produção seja para que projecto for. O nosso trabalho em colectivo vive também desse equilíbrio contínuo entre aquilo que é a produção e aquilo que é a criação, se é que isso é

separável. No seio de um grupo, em que toda a gente tem, impreterivelmente, funções artísticas e funções de execução e de coordenação, é quase impossível conseguirmos separar os dois conceitos. E não sei se algum grupo independente em Portugal conseguirá realmente separá-los. Nós não temos estruturas com dimensão suficiente para libertar os artistas das questões de produção. Libertar, se é que isso é libertar, se calhar também é condicionar, porque a forma que temos de nos gerir é o primeiro exercício colectivo de democracia que temos para fazer. Nós costumamos dizer que gostamos de ter a trabalhar connosco os actores que se interessam pelo nosso método, que aceitam estar aqui, no meio do campo com as formigas e a receber o que nós pagamos. Sim, precisamos de ter os actores que querem estar connosco. Precisamos de estar reunidos com as pessoas que nos interessam e as quais sentem que precisam também de estar connosco. No seio de um grupo como o nosso isso é uma edificação, a produção é a edificação do grupo, a identidade do grupo. Esse exercício faz parte da génese dos espectáculos que podemos criar. Costumamos dizer que o problema começa quando começamos a decidir o que é que se paga a quem. Quando alguém vai criar um grupo novo, ao princípio são todos amigos, o que interessa é a vontade, a vontade tem que estar acima de tudo, sim. Mas no momento em que começa a aparecer dinheiro há sempre alguém que se começa a perguntar: «Epá, mas porque é que tu recebes mais, porque é que tu recebes menos?» Estas questões políticas, que também são questões de produção, prendem-se com a organização dos grupos, com a sua natureza, com a sua ética e com aquilo que defendem politicamente para o resto do mundo. Nós somos o exercício de uma sociedade. É um exercício pequeno, somos 15 pessoas, com mais quatro ou cinco que vêm cá parcialmente e mais oito ou nove que vêm cá pontualmente. Mas é um exercício de uma sociedade com 30 pessoas. Já não é assim tão pouco. E, nessa sociedade, temos de procurar os meios para ser criativos, justos, frontais e, ao mesmo tempo não perdendo a nossa voz, não deixarmos de nos confrontar e de nos relacionar uns com os outros.

Tens tido muita experiência de coordenação de projectos, de coordenação de produção, direcção de produção, mas também és criador. Como é que surge, nessa micro sociedade, a escolha com quem é que fica responsável pela produção ou direcção de cada projecto?

Eu acho que O Bando vive num binómio entre aquilo que interessa ao

colectivo e o sítio para que cada um se vai inclinando, porque somos todos diferentes e temos fases – há uma fase em nos apetece fazer mais uma coisa e há uma fase em que nos apetece fazer mais outra. A escolha é feita também em função daquilo que são as necessidades e os objectivos do grupo que são estabelecidos, primeiramente em assembleia de cooperativa e, numa instância mais executiva, ao nível das reuniões de direcção. E depois tentamos fazer coincidir – às vezes não é possível fazer coincidir totalmente –, os interesses de cada pessoa com os interesses definidos como interesses colectivos.

Essa entrega de projectos parte de duas ou três coisas que são bastante importantes. Em primeiro lugar, há uma espécie de ideia primordial que normalmente tem uma assinatura. Independentemente de a nossa discussão ser muito colectiva, muito aberta e muito alargada desde as primeiras instâncias, há uma ideia primordial que vem de alguém e que, ao longo do tempo, naturalmente foi vindo mais do João Brites e também lhe foi mais entregue, alguém que tinha uma meia ideia, acabava por dizer: «Ó, João, se tu pudesses pensar nisto...», e o João desenvolvia-a a partir daí. O poder é sempre uma assunção do poder e também uma entrega do poder. Isso foi acontecendo mais na figura do João, como noutras fases se calhar aconteceu com outras pessoas. O Horácio Manuel dirigiu vários espectáculos n'O Bando. O Cândido Ferreira também. O Raúl Atalaia chegou a dirigir espectáculos. Aconteceu com várias pessoas, mas realmente foi-se centrando mais na imagem do João e foi esse o percurso normal do grupo. Nos últimos tempos isso tem acontecido de forma mais diversa, não só porque temos cada vez mais pessoas com essa vontade e capacidade, mas também porque estrategicamente se foram criando condições para que isso acontecesse. Fomos dizendo: «Mesmo que seja um risco, mesmo que a pessoa ainda ache que é só meia ideia, a direcção vai apoiar essa ideia acreditando que esta se pode completar no encontro e na discussão com uma série de pessoas».

Tem sido possível, portanto, criar uma espécie de terreno seguro para o erro, que se calhar é aquilo de que nós precisamos mais em arte e, sobretudo, num grupo que tem 45 anos, é certamente aquilo que é necessário para podermos crescer e para podermos continuar a existir. Vivos. Sem desmérito de outros grupos, acho que O Bando prima por ser um grupo que passados 45 anos continua a estar vivo, o que nem sempre acontece. Há grupos que morrem mesmo e há outros que, mesmo sem morrer, estão mortos, porque se enquistam em certas práticas e sistemas que não querem ou não conseguem colocar em questão. Parece que é uma obrigatoriedade aquilo ser

assim. Se calhar aqui a nossa doença é a contrária. É a doença de estar a pôr em causa, de estar sempre a questionar os modelos de organização e as hierarquias que temos. Estamos sempre a questioná-las, isto está sempre a abanar e, por isso, por vezes podemos sentir que nunca temos os pés no chão. Se calhar esse é o nosso problema. Mas acho que no nosso caso isso é motivo de ânimo e também de uma certa extravagância e capacidade de risco.

Depois, há aqui uma outra coisa muito importante: O Bando é uma cooperativa e tem uma direcção eleita mas, para além dessa direcção, existe uma direcção artística constituída pelo João Brites, por mim, pelo Jorge Salgueiro na música, pelo Rui Francisco na cenografia e pela Clara Bento nos figurinos e adereços, que já há muito tempo que trabalha junta e tem uma prática longa daquilo a que nós chamamos Singularismo, uma espécie de confronto sadio de ideias em que nós assumimos que a obra não é resultado de uma cabeça iluminada que tem muitas ideias acertadas. A obra surge, pelo contrário, do confronto entre vários criadores, que até podem estar a defender pontos de vista diferentes, competindo depois à encenação ir encontrando os consensos e as contradições que são adequados à obra que se está a criar. Nós até poderíamos pôr em questão o que é que quer dizer encenação, por isso é que vamos tentando também encontrar outros termos que nos ajudem. Falamos às vezes de dramatografia, para falar da dramaturgia do actor no espaço. E não tem que ver só com a construção espacial, mas com aquilo que está antes da construção material da coisa: «Eles na primeira parte estão todos à esquerda, depois estão todos à direita». Quer dizer, isto são questões de encenação, mas poderiam não ser, portanto, chamamos-lhe dramatografia ou dramatofonia, quando está relacionado com a lógica imaterial que rege a música e os sons. Ou dramatogenia, quando é com a dramaturgia do actor. Quer dizer, tentamos arranjar estes nomes não para parecermos eruditos, nós não somos académicos, mas para ajudar a esclarecer o nosso discurso sobre o que estamos a fazer. Neste sentido, uma direcção artística continuada no tempo ajuda também a um potencial crescimento de novos líderes de projecto, que podem ser encenadores como também podem ser produtores ou seja o que for. Durante uma fase nós chamávamos-lhes mesmo "líderes de projecto" – às vezes era o encenador, outras vezes não era –, porque isso ajudava de uma certa maneira a balizar o trabalho dentro daquilo que é o projecto estético ou artístico d'O Bando. As coisas vão sendo discutidas de uma forma que por um lado premeia a individualidade de cada criador mas que, por outro lado, faz com que

haja também uma espécie de identidade estética daquilo que são os princípios artísticos do grupo.

Para além disto, há ainda uma outra questão que se prende com uma espécie de sistema. Toda a gente diz que quer ser equitativa ou que quer distribuir de uma forma mais justa. Até acredito que isto esteja a montante da maior parte dos grupos, mas depois, se não encontramos os sistemas para isso acontecer, se não encontramos fórmulas – até, às vezes, um bocadinho rígidas, porque, lá está, essa micro sociedade que inventas tem de ter leis e regras – é fácil começar a haver tanta excepção que a regra passa a ser a excepção. Não estou a dizer que tenhamos as respostas certas, nós aqui também vamos ajustando e debatendo, mas há coisas que sei que nos ajudam a manter esse diálogo sobre as lideranças mais ou menos activo. Uma vez por semana temos uma reunião de sectores, que é com todas as pessoas da equipa, para cada um explicar o que está a acontecer; é uma reunião mais executiva, mas serve para verificar se a pessoa está a ir de acordo com o que é esperado e se o que é esperado está a fazer sentido. Uma vez por mês temos uma reunião de direcção. Uma vez de três em três meses, ou de seis em seis meses, temos uma assembleia de cooperativa. Parece que não, mas estas regularidades vão ajudando a criar os sistemas democráticos, em que a democracia pode ser praticada. De outro modo é tudo uma espécie de anarquia bem-intencionada, que eu acho que chegando ao ponto de uma estrutura como O Bando também não funcionaria. Temos muita gente a trabalhar aqui, não poderia ser assim.

Ainda no que diz respeito à questão das lideranças e da coordenação de projectos, como nós temos muitas outras coisas que não são criação, temos muitos líderes em projectos que não são espectáculos. Por exemplo: a Juliana Pinho lidera imensos projectos importantíssimos para a vida d'O Bando a vários níveis, no contacto com outras pessoas, na descoberta de outros meios, financeiramente também, que têm sobretudo relação com a formação. Ou o João Neca na relação com outros grupos descentralizados. Há imensos líderes de projecto em actividades e ramos de acção diferentes que O Bando tem. Ao nível da encenação, para além do João Brites, eu, a Juliana Pinho e o João Neca vamo-nos destacando porque mostramos apetência para isso. Temos interesse e iniciativa. Nós tentamos criar algumas reuniões de discussão muito abertas, nas tais regularidades de que estava a falar, precisamente para que toda a gente possa pôr hipóteses sobre projectos que gostaria de fazer. E é engraçado porque às vezes surgem pessoas que dizem: «Olha, eu até posso vir a ter

relação com o projecto ou não, mas eu gostava que um dia se fizesse um espectáculo em cima de um guindaste; é uma ideia que eu tenho». Mas há outro que pode dizer: «Eu por acaso lembrei-me de um projecto em cima de um guindaste com um actor pendurado e não sei mais o quê, mas não é para eu dirigir, eu não dirijo actores». A partir desta confluência de vontades às vezes vão-se montando pequenas equipas. Estou a pensar, por exemplo, na equipa da Paula de Papel[1], que foi constituída pela Rita Brito, pela Juliana Pinho e pela Margarida Mata há uns anos, e que surgiu de uma confluência entre a Juliana querer fazer um espectáculo para crianças, a Margarida querer trabalhar a Paula Rego com crianças e a Rita querer fazer um espectáculo para os mais novos como actriz. Gerou-se de repente uma confluência de interesses que fez surgir uma pequena equipa para trabalhar naquele projecto.

Às vezes emergem projectos de raízes completamente inusitadas. Claro que nós, em direcção artística, sobretudo eu e o João, somos quem vai discutindo mais ao nível de que textos fazer ou que autores trabalhar. Mas depois nunca é uma decisão só nossa, unívoca, passa sempre pela direcção artística e pelo grupo todo. Claro que se calhar vamos trazendo ou colocando mais hipóteses. Este espectáculo que estou a dirigir, o Antes do Mar[2], só decidimos fazê-lo em Novembro do ano passado. Era suposto termos outro grande espectáculo este ano que caiu, uma co-produção. De repente tivemos que desencantar um espectáculo do pé para a mão. A única coisa que estava decidida era que devia ser eu a dirigir. Não foi uma decisão minha, foi uma decisão do grupo: «O Miguel já não dirige há não sei quanto tempo, agora dirigiu não sei quem, o João agora não pode, portanto o melhor é ser ele a dirigir». O problema é que eu demoro dois ou três anos a pensar num espectáculo e agora tinha de, em três meses, arranjar uma solução. Devo ter levado umas 15 hipóteses para uma reunião de direcção artística: «Aqui estão várias coisas que eu gostava de fazer, agora ajudem-me; quando tenho muita certeza, aí venho-vos vender o meu peixe, chego só com uma coisa, mas neste caso não tenho certeza nenhuma. Por isso tenho aqui várias hipóteses, esta penso que poderia ser feita de uma certa forma, esta outra de outra...».

A direcção artística foi chegando à conclusão de que era muito importante ser um espectáculo que se pudesse fazer ao ar livre e, para mim, na imagem que eu tinha de todas aquelas hipóteses, houve logo muitas que saíram; era muito importante que fosse um espectáculo que não tivesse um elenco só de duas ou três pessoas,

portanto houve mais algumas que saíram... E, a partir daí, fui chegando a uma hipótese e fui-me apaixonando por ela, mas depois afinal já nem essa foi, porque entretanto meteram-se as férias do Natal, tive ali um pensamento repentino: «Espera lá, tudo aquilo que falámos encaixa numa hipótese que eu nem tinha colocado, de que já tinha falado uma vez com a Hélia [Correia], mas pensava que ia fazer, sei lá, em 2023». Precisava de tempo para pensar neste projecto, realmente era a coisa que mais me apetecia, mas não era já. Apetecia-me daqui a bocado, porque queria ter mais tempo para me apaixonar.

Gostava que me desses exemplos de casos em que sentiste que a produção potenciou ou condicionou a criação. Possivelmente há momentos em que sentes, enquanto coordenador ou director de produção, ou também enquanto encenador, que há ali qualquer coisa que foi mesmo importante para aquele projecto, no sentido positivo ou negativo.

Há muitos projectos com que seria possível exemplificar, mas vou dar o exemplo de um em que acho que fomos felizes em colocar a produção no máximo do seu potencial dentro da estratégia da criação que tínhamos. Eu e o João Neca encenámos, há dois anos, um espectáculo chamado *Pássaros*, que era em *drive-in*. Era, portanto, um espectáculo que devia estar a ser feito hoje em dia, porque o cenário, ao que parece, era futurista: os espectadores estavam todos dentro dos seus carros a ouvir via rádio. Quando começámos a falar sobre o espectáculo, a única coisa que sabíamos era que queríamos falar sobre as migrações e, portanto, para falar sobre as migrações, tínhamos o conceito dos pássaros, pássaros como imagem de migração, nem sequer tínhamos um texto. Eu tinha esta ideia de fazer um espectáculo dentro de um buraco gigante e pôr o público todo a olhar lá para dentro. O Neca, por sua vez, há muitos anos que queria fazer um espectáculo com os actores dentro dos carros. Isto depois cresceu para uma coisa em que o público é que estava em *drive-in* a olhar para actores que olhavam para um buraco do qual não saía nada até determinado momento. Para esse espectáculo – que fazia parte de um projecto internacional – sabíamos que íamos contar com colaboradores de Inglaterra e Itália, mas não sabíamos se vinha de lá um cenógrafo, um video designer, um músico, não fazíamos ideia. Como o processo de criação foi muito longo – e eu acho que essa é que é a questão – conseguimos ter tempo para nos irmos apropriando de todas as novidades que as estratégias de produção podiam trazer, o que aconteceu de uma maneira feliz. O mesmo não acontece

quando as coisas são feitas mais à pressão. Eu acho que isto não tem só a ver com os dias de hoje, acho que tem a ver com os sistemas de financiamento, com a precariedade e com uma série de coisas, que nós, criadores, somos obrigados a viver – não é que isso tenha partido de um plano maquiavélico, mas foi-nos sendo retirado tempo de criação. E, por isso, passámos a ser mais produtores, porque temos que gerir as condicionantes em vez de conseguir integrá-las e pô-las a fazer parte de um projecto. Nos *Pássaros* esta questão do *drive-in* surgiu depois de sabermos que tínhamos um video designer, portanto as coisas foram-se unindo e criando uma grande coerência. As pessoas vinham a'O Bando, viam um filme, depois entravam nos carros para ir ver teatro em *drive-in* e, por fim, voltavam aqui para ver o final do filme. Eu ao princípio nem tinha pensado em ter filme nenhum, não sabia que ia ter um tipo de vídeo e se não fosse via esse projecto internacional em que estávamos envolvidos, provavelmente não teria meios financeiros para o ter. Mas entre o desenvolvimento do primeiro conceito e o real início do processo de ensaios, se calhar estamos a falar de dois anos de distância. Não digo que seja fácil, mas com mais tempo consegue-se encontrar as coerências necessárias para as coisas encaixarem umas nas outras.

Claro que há projectos que os meios de produção condicionam. Ainda que a minha matriz seja a de um pessimista ocidental, gosto de encarar as coisas com algum optimismo – e, portanto, mesmo nas coisas mais absurdas em termos de produção, tento arranjar maneira de conseguir enquadrá-las. Eu acho que o espectáculo que estamos a fazer agora é um bom exemplo [*Antes do Mar*]. Nós tínhamos o primeiro dia de ensaios marcado para dia 16 de Março e o Estado de Emergência foi decretado para essa altura. Dois, três dias antes, quando já sabes que aquilo vai acontecer, começas a questionar-te: «Como é que se faz? Cancela-se o projecto todo?» Se se cancela o projecto todo que justiça é que isso tem para as pessoas que iam trabalhar connosco? Ou será que conseguimos, animicamente, continuar todos a receber mas sem fazer nada? E em que medida é que isso nos interessa? Não começamos todos a deprimir em casa? Quer dizer, nós somos criadores, precisamos de criar seja de que maneira for. Isto não é um manifesto sobre a resiliência da cultura, nem é o «ai, estão a pedir para nos adaptarmos, lá vamos nós sacar mais um coelho da cartola», não é nada disso. O problema é que nós, individualmente, queremos e precisamos de nos expressar. E o grande risco é que o poder sabe que precisamos disso. Essa é a nossa maior força e a nossa maior fraqueza em termos de diálogo político, porque há um aproveitamento fácil quando uma pessoa é apaixonada por aquilo que faz; é

fácil alguém aproveitar-se dessa paixão, reduzindo as condições de trabalho. Mas, voltando atrás: nós tentámos encontrar uma forma de não parar o projecto. Começámos a ensaiar por Zoom, em videochamada, três horas por dia – pois rapidamente chegámos à conclusão que com todas as dinâmicas familiares, mais a incerteza que a pandemia estava a gerar, mais o próprio desgaste que é ensaiar em vídeo, não conseguíamos trabalhar mais de três horas. Começámos, claro, por questões de dramaturgia, leitura e depois, progressivamente, trabalhámos oralidade, interioridade e expressão de rosto, tendo chegado mesmo, em alguns casos, não muitos, a construir cenas. Com o quê? Usando este metro de profundidade como se fossem os dez metros de profundidade do palco, ir à boca de cena, ir à direita de cena, ir à esquerda de cena... Usámos a geometria que o Zoom possibilitava como uma espécie de distribuição no espaço e uma série de encontros e desencontros de personagens, o que foi esclarecendo a dramaturgia do actor. Claro que foi muito difícil, porque gostamos de começar pela parte mais experimental e de pesquisa sobre o trabalho do actor, às vezes, de uma forma cacofónica, dispersa, incoerente, para depois pegar nesse vocabulário e ir encontrando as imagens que melhor se adequam ao espectáculo. «Que maneira de fazer é que conta aquilo que eu quero que seja feito?» Porque em teatro, se calhar, o como é mais importante do que o quê. Nós é que às vezes não estamos tão despertos para isso, porque achamos que só há realismo, mas, quer dizer, a maneira de fazer diz mais sobre o que está a ser dito do que aquilo que está a ser dito.

Mas, portanto, de repente os meios de produção de que dispunhamos consistiam na possibilidade de ensaiar em frente à câmara do computador, com malta com microfones estragados, com câmaras que não funcionam – e fazer isso sem fazer uma parangona, sem o «ai, 'tamos a reinventar, somos muito criativos». Não, fazer disso um estímulo criativo, uma condicionante em relação à qual temos de ser inteligentes para nos conseguirmos adaptar. O Brecht dizia «coitado do intelectual que não tem cabeça para encher a barriga». Nós temos que encontrar os meios para conseguirmos subsistir e, neste caso, para conseguirmos continuar a trabalhar. Agora, isso não poder ser uma espécie de arma de arremesso. Esse é o maior perigo.

Como somos uma entidade de produção, temos também de escolher quais são os projectos em que queremos ter maiores ou menores condições. É óbvio que quando conseguimos aglutinar diversas vontades, quando dentro de um projecto conseguimos ter connosco alguns parceiros, alguns artistas, alguns co-produtores, esses projectos ganham uma dimensão e uma valorização das coisas

que estão a ser utilizadas que é muito diferente não só no aspecto financeiro. Agora, não quer dizer que sejam esses os projectos com que nos identificamos mais, nem aqueles com que o público se identifica mais, isso é completamente volátil. Uma coisa que fazemos sem dinheiro nenhum, em que só temos um actor com os joelhos enterrados na lama no exterior, se calhar encaixa mesmo com o que estamos a querer dizer e bate com aquilo que o público quer ouvir.

De que forma é a paragem forçada devido à pandemia afectou o trabalho d'O Bando?

Nós o que decidimos foi tentar continuar todos os projectos que tínhamos. Claro que as circulações, vendas de espectáculos, aquelas coisas que vão acontecendo ao longo da nossa actividade, essas caíram maioritariamente. Mas aqueles projectos em já estávamos envolvidos e nos quais tínhamos pessoas a trabalhar connosco, fossem formandos ou público, actores ou artistas, esses tentámos que continuassem. Há um projecto que estamos a desenvolver com escolas aqui de Palmela que continuou online; há outro projecto que estamos a desenvolver com migrantes e pessoas oriundas de outros países que vivem em Setúbal, chamado *Movimento Zebra*, coordenado pela Juliana Pinho, que também continuámos em modo de desafios semanais; e há o *Antes do Mar*. Em primeiro lugar, por uma questão de sanidade mental, em segundo, por uma questão de justiça social, tentando que as pessoas que estão a trabalhar connosco tivessem segurança e estabilidade, mantivemos todos os compromissos, desde as pessoas que estão contratadas, às pessoas que estão avençadas, às pessoas que estavam só com recibos verdes, às pessoas que vêm cá fazer serviços pontuais e que continuaram a receber como se estivessem cá nos meses em que não estiveram. Claro que estas decisões têm sempre consequências e o futuro será difícil. Mas nós sentimos que estivemos dois meses e meio dentro de uma tempestade e, portanto, não valia a pena estar a falar sobre quem é que iria remendar as velas ou como é que se iria remendar o barco a seguir. Primeiro temos de fazer com que o barco chegue ao outro lado da tempestade. E nós, na equipa de direcção d'O Bando, somos os primeiros responsáveis – lá está, nessa micro sociedade que representamos – por uma espécie de paz e de sentido de generosidade entre uns e outros, para que consigamos continuar a co-existir. Eu acho que há nisto um duplo sentido: acreditamos que, nas coisas que fazemos, estamos a contribuir para o desenvolvimento do sentido crítico, não é só um passatempo, também para o desenvolvimento mental, para uma sociedade

mais livre, mais capaz de interrogar, de pôr em causa. Acreditamos que nos espectáculos e actividades de formação que fazemos estamos a contribuir para a criação dessa sociedade – à nossa escala. Sabemos que é uma escala que se dirige a minorias. Sabemos que o teatro, por norma, é feito para minorias. Mas não é isso que nos vai desmoralizar pois os nossos actos dirigem-se a uma minoria mas são parte do alento e parte do fomento de novos actos semelhantes. Acreditamos que, à nossa escala, podemos realmente ir transformando a sociedade. Em passos pequeninos. Nós, ao sermos financiados pelo Estado, passamos a ter como missão principal promover o desenvolvimento do espírito crítico e a liberdade do povo – já não se pode dizer povo, já não existe o povo, agora só existem as comunidades e os colaboradores... Se nós dissermos que esses são os nossos objectivos, então também temos de assumir que fazemos parte de um Serviço Nacional de Cultura. Ainda que ele não tenha esse nome e ainda que não tenhamos as condições de carreira, de desenvolvimento, de estabilidade, que se prendem com o que seria um serviço nacional. Ainda não foram desenhadas estratégias para tornar a cultura num direito fundamental – e não estou a dizer que as pessoas, ou até os governantes, não sintam essa necessidade.

O João Brites no outro dia estava a dizer – e eu acho que tem piada, acho que é um raciocínio que às vezes nos esquecemos de fazer – que se nós tivermos de pensar qual é o ministério mais importante do Governo, deveríamos defender que é o Ministério da Cultura. Não é que nós achemos que o Ministério da Saúde não seja importante, aliás, numa situação destas acho que não há a mínima dúvida. Se calhar havia dúvidas, antes, sobre a importância ou necessidade do Serviço Nacional de Saúde e acho que agora, felizmente, já não há. Se calhar havia dúvidas sobre o direito à educação e acho que lentamente vai deixando de haver. Há uma série de coisas que são o resultado de lutas aguerridas e de grandes vitórias sociais ao longo das últimas centenas de anos a que, em certos momentos históricos, damos mais ou menos valor. Porém, nós só temos não apenas a capacidade, mas a possibilidade de defender essas coisas e de lhes conferir o seu devido valor, se continuarmos a exercer o nosso espírito crítico, se continuarmos a ser donos e senhores da nossa liberdade, se conhecermos os limites dessa liberdade e se formos praticantes de uma democracia quotidiana. E nada nos ajuda tanto a isso como a cultura. Nada nos ajuda a ter esse sentido de identidade, esse sentido de responsabilidade colectiva, esse sentido de liberdade e de espírito cívico, como a cultura. Portanto, o Ministério da Cultura é o mais importante porque na sua ausência

qualquer outro ministério poderia acabar por ser dispensado. Para além disso, dentro da cultura – porque há muita coisa que é cultura –, quem realmente cumpre esse papel de uma forma mais aguerrida são as artes. Claro que a culinária também cumpre esse papel, claro que o folclore também cumpre esse papel, sim, todos cumprem esse papel de formas diferentes, mas as artes são uma espécie de ponta da lança que deve levar a uma maior interrogação, que deve questionar os próprios valores em que está assente uma sociedade; é esse questionamento constante e esse pôr em causa permanente que nos pode levar para a frente e empurrar para formas mais condignas de estarmos uns com os outros. E, se quisermos ser um bocadinho provocadores, podemos dizer que dentro das artes não há nenhuma arte que seja praticada ao vivo que ponha tanto em questão os valores e a operação política de cada indivíduo como o teatro.

Há pouco tempo, num artigo do Tiago Rodrigues[1], ele falava sobre isso – já não me recordo ao certo que história é que contava, mas era uma história muito curiosa em que a Censura tinha proibido um espectáculo a partir de um livro mas não tinha censurado o livro e perguntaram ao censor porquê. Ao que ele respondeu algo deste género: «Porque o teatro tem muito mais capacidade de influenciar as pessoas». Ler o livro era indiferente. Há um sentido de gesto político, de gesto partilhado, de gesto colectivo e interdependente com o espectador, provavelmente, até mais do que na música e na dança. O teatro, talvez pela sua fragilidade, pela fragilidade que é o actor em frente ao público – não há ser mais frágil no mundo – cria muito mais interferência com aquilo que é a vida colectiva. Podemos portanto dizer, se quisermos ser aguerridos, que o Ministério da Cultura é o ministério mais importante, que, dentro da cultura, as artes serão o seu ponta-de-lança e que, dentro das artes, o teatro será o veneno na ponta dessa lança, a droga necessária à transformação da sociedade.

Consideras então que não existe propriamente, por parte dos decisores, um reconhecimento da importância dessa provocação?

O que nós sentimos é que atravessámos vários períodos muito difíceis. Por um lado, há uma série de falhas e fragilidades crónicas no tecido das artes, e no teatro especificamente, que nunca foram corrigidas e que, na maior parte das vezes, foram delapidadas em cima dessa falta de correcção. Ao longo dos últimos 15 anos isso foi muito nítido. Começou com as decisões de quando Gabriela Canavilhas era Ministra da Cultura, continuou durante os mandatos dos governos de Passos Coelho e durante a Troika e isso gerou um desespero que levou a

que, aquando da eleição da "geringonça" e do governo do Partido Socialista, se tenha criado uma esperança, se calhar um pouco utópica, de que existiriam objectivos e medidas concretas. Os artistas queriam, pelo menos, voltar atrás. Já que não era possível andar para a frente, ao menos voltar atrás. Não ficar naquele sítio tão mau. No outro dia usei esta metáfora e acho que se adequa: nós atravessámos o deserto e, quando chegámos ao fim, deram-nos uma garrafinha de água. Estávamos à espera de uma fonte, de uma estratégia, de um lago. Estávamos à espera de ser reconhecidos – digo nós O Bando, mas incluo nisto muito mais gente – como aqueles que conseguiram sobreviver a políticas completamente abstrusas, que tiveram capacidade de lutar contra elas e que tiveram a capacidade de não sucumbir. Chegámos ao fim e, para além de não haver esse reconhecimento, não houve uma conversa estratégica sobre a edificação de qualquer coisa nova. Ao nível dos decisores políticos parece-me que falta um pensamento muito mais alargado, que não se pode prender só com o dinheiro que temos para os financiamentos da DGArtes, que não se pode prender só com as linhas de programação, que é um pensamento que não se pode prender só com os grupos independentes. Falta um pensamento articulado com os cursos de teatro em que estão todos os anos jovens a ser formados e saem para uma realidade em que não há grupos de teatro; nunca se fez uma carteira profissional... Há aqui uma série de equívocos e de contra-sensos. O natural seria pensar: «Se as pessoas tiverem necessidade de um tecido cultural ou de teatro, ou seja do que for, vão exigir isso e o poder político vai ter de corresponder». O Governo tem de ir de alguma forma fazendo jus àquilo que são os seus eleitores e àquilo que é a população. O problema é que nenhum governo se pode escudar atrás disso na defesa de um direito fundamental. Nós podemos dizer «ah, o nosso povo não vai muito ao teatro» – já nem sei se isso é verdade, até duvido que seja. Ainda que fosse verdade que o teatro é para muito pouca gente, será que não devia haver uma vontade governamental em garantir que esse direito fundamental é partilhado pela maioria dos cidadãos? É que havendo, então também compete ao Estado ser impulsionador de macroestruturas que estimulem o acesso. Bem sabemos que os governos têm os seus interesses e as suas dinâmicas. Mas poderiam ser primeiros passos, até para dar força e dar segurança àquilo que é o sector das artes, que apesar de até poder ser unido pontualmente, em questões fracturantes ainda não conseguiu encontrar uma forma de organização que represente a sua totalidade.

Em todo o caso, acho que temos de acreditar que as pessoas que são eleitas vão conseguir defender o sector para o qual foram

destacadas. Mas essas pessoas, a quem compete defender-nos, deveriam conseguir perceber quais as necessidades do sector e dialogar ao nível ministerial, e muitas vezes o que acontece é um diálogo governamental afastado dos artistas. Quer dizer, se nós fôssemos ao limite, o Ministério da Cultura deveria recolher as informações dos agentes culturais, as vontades, as dinâmicas, os processos, a diversidade de processos, promover e tentar apontar caminhos para a organização e distribuição dos meios existentes, de acordo com essas vontades. E, depois, criar pressão intragovernamental, face ao Ministério das Finanças, face aos outros ministérios, para garantir que há meios suficientes para se poder efectivar as ferramentas necessárias depois de escutar o sector. Ora, normalmente o que acontece é o oposto. As estruturas governamentais tendem a colocar-se de um lado e tudo tem de resolver-se do lado de cá, o que infelizmente parece-me estreito como visão daquilo que pode ser o desenvolvimento cultural do país.

Na sequência do que estavas a dizer, como é que avalias as medidas que foram apresentadas especificamente para fazer face a este momento e o que é que achas que seria necessário para se chegar mais perto do que estavas a descrever?

Eu acho que num momento destes é preciso conseguirmos separar aquilo que é a normalidade – ou a ex-normalidade – e a excepcionalidade. E dentro do combate que os organismos e as estruturas culturais têm tido nos últimos tempos, acho que há realmente muitas coisas a resolver a nível da excepcionalidade, mas isto também gerou o espaço e o tempo de antena para a cultura poder falar de algumas coisas que se prendiam com a regularidade e que já estavam erradas antes e que, provavelmente, continuarão erradas. Ou seja, acho que este é um momento oportuno para se discutirem e sistematizarem coisas que antes já havia imensas pessoas a tentar colocar em cima da mesa, entre associações ou organismos mais informais. O tempo de antena que foi criado pela cultura durante a pandemia não só tornou a fragilidade do sector mais nítida para o cidadão comum, como fez com que muitas coisas pudessem ser trazidas a lume.

Nos últimos tempos, pelo facto do trabalho continuar, não estivemos tão ligados às lutas do sector como noutros momentos. Mas parece-me que há uma tentativa do Governo em tentar instalar uma certa paz social. A primeira medida consistiu em dizer: «O financiamento dos grupos não pára»; a segunda medida foi a dos apoios da Segurança Social aos recibos verdes; a terceira medida foi a Linha

de Apoio de Emergência; a quarta agora mais não sei quantos milhões que vêm para as câmaras municipais... Há um conjunto de medidas em que se percebe a tentativa de dizer «não vamos massacrar mais o que já está massacrado». Qual é o problema? É que essas medidas estão todas associadas a uma visão que não teve diálogo anterior e o que fica exposto é precisamente isso. Eu acredito que nenhum governo nos últimos vinte anos – bom, provavelmente nunca, porque o 25 de Abril não tem assim tanto tempo –, que nunca nenhum governo tenha injectado ou tenha despendido tanto dinheiro com o apoio às artes e à cultura em Portugal como este – nisso acredito. Acho que esse é um argumento que vai aparecer daqui a pouco tempo. Tal como há uns anos falávamos da questão do 1% e o senhor Primeiro-Ministro, da última vez que fez a conta, já conseguiu chegar ao 1,5 ou 2%. Os números dependem sempre do que é que nós queremos dizer com eles. Os números em si não existem, o que existe é a leitura sobre os números. Mas voltando um pouco atrás: este Governo poderá vangloriar-se por ser o Governo que desde o 25 de Abril mais dinheiro disponibilizou para o apoio à cultura e para o apoio às artes. No entanto, as medidas e programas que foram gerados não tiveram em conta as reais necessidades e um diálogo organizado e profícuo com o sector das artes e são, portanto, absolutamente desajustadas. Quando nós vemos os investimentos que tem havido não interessa estarmos a comparar alhos com bugalhos, «ah, mas foram x milhões para televisão e foram...», a mim não me compete criticar isso. A mim compete-me dizer que às artes falta dinheiro. Eu lembro-me de quando entrei para O Bando, na altura a Cornucópia era bastante criticada pelos grupos de teatro porque recebia muito mais dinheiro que todos os outros, recebia quase o dobro do que o outro logo a seguir e havia muita gente que era contra a Cornucópia porque sugava tudo – isto não faz sentido absolutamente nenhum. Nós temos de lutar é para que todos tenham mais. O problema é que se não há estratégia, essa distribuição de maiores ou menores verbas vai sempre recair em sítios que provavelmente não são os sítios onde essas verbas levam a acções ou medidas concretas e coerentes. Todos nós sabemos quais são os lastros financeiros e os níveis de dívida de qualquer câmara municipal, portanto, quando se diz que se injecta 30 milhões numa câmara para programar, nós percebemos quanto é que vai chegar aos artistas.

O ideal seria começar-se pela criação de estruturas dialogantes, plataformas ou movimentos associativos que possam romper um bocadinho com o lado informal, quero dizer, que já tenham um outro nível de diálogo, mas que, ao mesmo tempo, não sejam

necessariamente partidarizadas ou sindicalizadas e que, por isso, permitam um acesso livre e um acesso ideologicamente descomprometido. E, por outro lado, explorar um pensamento político que tenha realmente diversas formas e feitios, porque eu acho que as últimas tentativas que tem havido no sentido de não sectorizar ainda mais o sector têm sido catastróficas. Começamos a misturar criação com programação, grupos antigos com grupos emergentes, começamos a misturar grupos que querem ter meio milhão com grupos que querem ter 20 mil. Realmente é quase impossível ser justo – imagino para as pessoas que fazem parte de um júri –, na avaliação de uma candidatura quando há tantos factores que estão completamente misturados. A primeira coisa que um júri teria a fazer face ao último concurso do apoio às artes seria demitir-se, porque as regras em si eram perniciosas. Era impossível haver uma avaliação que fosse condigna. Em suma: é preciso mais financiamento, vamos sempre precisar dele, mas há questões crónicas para resolver. Medidas de diálogo e de criação de macroestruturas de diálogo que, se não há, se não estão a emergir do sector, deverão emergir do lado governamental para depois serem refeitas pelo sector. E depois uma multiplicidade de resoluções que façam jus à multiplicidade e à diversidade de propostas que existem. Essa é a nossa maior riqueza. E realmente nós temos uma sorte incrível, quando olhamos para o panorama cultural português, para os criadores em Portugal e para aquilo que é feito com a quantidade de meios que existe, nós, como tecido cultural português, estamos a produzir coisas que estão ao nível dos melhores do mundo. Há muitos grupos em Portugal a fazer coisas ao melhor nível mundial. Se isso é feito com a escassez de meios e de apoios estruturais que o nosso país tem, não me digam que isso é conveniente, que «é por termos poucos meios que fazemos tão bem». Não, isso é uma visão completamente fascizante do papel da cultura. Nós com poucos meios conseguimos fazer imenso, imagine-se com muitos meios, com meios dignos... Imagine-se com progressões de carreira, com condições de trabalho...

N'O Bando, especificamente, acho que somos uma estrutura, não digo única, mas rara: estarmos activos há 45 anos, estarmos vivos, termos estas pessoas todas a trabalhar, a habitar este território tão singular, quer dizer, há aqui uma série de condicionantes que começam a ser muito específicas e, sobretudo depois do desaparecimento da Cornucópia, eu acho que todos os grupos independentes ficaram necessariamente mais fragilizados, porque vamos ficando mais sozinhos. Há grupos que vão evoluindo para uma espécie de plataformas de produção, em que o que interessa são as estratégias

de produção que vão ser articuladas e depois tens um conjunto de criadores lá dentro que vai conseguindo gerir coisas suficientes para que o grupo tenha uma espécie de identidade. E há grupos que, como o nosso, tentam ter uma investigação teatral, tentam ter uma linha estética, tentam ter um percurso que, se calhar também não se coaduna totalmente com estar metido no meio de outras quinhentas coisas completamente diferentes – é pernicioso para nós e para os outros, ou é potencialmente pernicioso se não forem criadas regras claras para distinguir a natureza destes projectos. Nós somos um projecto com alguma escala mas não somos um projecto municipal, somos uma equipa de criação e produção e até recebemos cá outros grupos mas não somos uma entidade de programação. Há aqui uma série de coisas que podem gerar equívocos, como por exemplo o que é que é um grupo independente. Quando começamos a pôr tudo no mesmo saco e começamos a pôr grupos que são assumidamente municipalizados, com grupos assumidamente independentes, com grupos que são assumidamente estruturas de programação, cria-se uma espécie de batalha. Parece que as pessoas estão a competir umas contra as outras, quando devíamos estar todos a competir a favor de um sector. Esta possibilidade de termos uma estrutura de criação e produção que trabalha em harmónio e em colectivo é também um dos instrumentos de liberdade dos quais o Estado – e através dele, toda a população – se pode servir. Porque provavelmente só os grupos independentes – ou os grupos independentes de uma maneira muito diferente –, podem ter esse exercício de liberdade. Claro que isso se calhar é o mais assustador para certas estruturas de poder, porque é o que pode pôr mais regras e mais paradigmas em questão – mas é exactamente isso que pode ajudar a criar uma sociedade mais livre.

Conversa gravada online a 26 de Maio de 2020, conduzida por Levi Martins.

1. Espectáculo para crianças inspirado na obra de Paula Rego estreado em 2018. Mais informações em: http://www.obando.pt/pt/espectaculos/2018-2021/paula-de-papel-2018/

2. *Antes do Mar,* com texto de Hélia Correira e encenação de Miguel Jesus, estreou a 25 de Junho de 2020 no Vale dos Barris, num espaço exterior junto a'O Bando. Mais informações em: http://www.obando.pt/pt/espectaculos/2018-2021/antes-do-mar-2020/

3. *Improvavelmente, ser feliz*, no *Jornal de Letras* de 8 de Abril de 2020.

UM FRACASSO DA IMAGINAÇÃO

Patrícia Paixão

Licenciada em Comunicação e Estudos Culturais pela FLUL e MA em Euroculture, Programa Erasmus Mundus, Jagiellonian Univ., em Cracóvia e Palacký Univ., em Olomouc. Tem participado em projectos ligados à cultura e artes, sustentabilidade e equidade, capacitação pessoal e colectiva. Estagiou em entidades como a Fundação Culturgest ou a Arts, Resources and Teaching (Bangalore, Índia). Participou no projecto Leonardo da Vinci, em Praga, na ONG Iniciativa ProAlt. Em Portugal, colaborou profissionalmente com a empresa Estrela Sustentável, na Covilhã, co-fundando o Prout Research Institute of Portugal. Em 2016 participa na produção do Festival TODOS, em Lisboa. Desde 2015 tem colaborado com o Teatro Estúdio Fontenova na produção de espectáculos e na Festa do Teatro – Festival Internacional de Teatro de Setúbal. Tem feito formação contínua em temas ligados à sua área de actuação, quer seja gestão ou comunicação, cultura visual ou artes.

Que relação existe, no início dos processos de trabalho em que participas, entre produção e criação? Como se manifesta concretamente a produção no início de um projecto ou no desenho de uma programação?

Acho que essa pergunta está muito relacionada com estratégia. Quando iniciamos um processo de criação é quase impossível não pensar como é que ele vai acontecer a nível prático: como vamos convidar as pessoas, que orçamento é que temos, que apresentações é que vamos fazer... E tudo isso é produção. Se fosse um diagrama seriam dois círculos em que existe sobreposição – e é essa sobreposição que é dificil separar. A relação é essa, inseparável. A produção manifesta-se concretamente quando tens visão e quanto mais "oleada" está a comunicação com a criação melhor funciona o trabalho. É bonito pensar que produzir, *producere*, significa avançar, revelar, expôr; em certos dicionários surge inclusive a palavra criar, portanto a indissociabilidade parece-me notória. Tudo aquilo que possa fazer "avançar" e "revelar" o projecto, parece-me ser sinal-móbil dessa manifestação inicial.

Para responder às transformações dos modos de produção de espectáculos (co-produções, digressões, relação com autarquias, relação com programadores, tempos de criação curtos, parcerias, negociações/venda) que tipo de relação se estabelece entre quem cria e quem produz? Estratégia conjunta ou separação entre a concepção e a execução?

Depende muito das companhias e entidades: do trabalho que fazem, do seu tamanho, capacidades financeiras, visão e missão. Acredito que faz mais sentido ter uma estratégia conjunta, mas isso vem da minha experiência com o Teatro Estúdio Fontenova porque somos uma companhia pequena a nível de número de trabalhadores fixos. Não faz muito sentido haver uma separação entre a concepção e execução porque os dois trabalhos se cruzam de muitas formas. Talvez esta opinião advenha também do facto de neste momento não trabalhar apenas como produtora. No entanto, já sou produtora há alguns anos e, na verdade, aquilo que sinto mais falta é um trabalho onde haja um tipo de comunicação clara e integral. O que é que isto quer dizer? Poderia ser toda uma outra conversa. Modelos de governação dinâmica, ou design de projectos (como a sociocracia ou dragon dreaming), poderiam melhorar esta comunicação e tomadas de decisão. No entanto, apesar de estes serem já um pouco exploradas no meio empresarial ou eco-comunidades, ainda são pouco aprofundadas fora desse contexto. Em Portugal, a Acesso Cultura tem tido um papel fundamental junto das entidades no âmbito das artes e cultura no sentido de trabalhar a ideia de que se te tornas acessível e inclusivo para fora, também tens de o fazer internamente. Não existimos de forma separada, isolada, vivemos em sistemas e sinergias, se bebêssemos mais daquilo que as plantas nos ensinam talvez pudéssemos cooperar melhor. O mundo está em constante mudança, e assim como espero ver mais "minorias" com uma maior representatividade, especialmente em posições não-habituais, também espero que os sistemas se alterem.

É possível pensar-se de forma separada nos dois, ou seja, existe algum território exclusivo da produção ou da criação?

Há casos muito óbvios, que normalmente em Portugal são mais xs produtorxs a desenvolver. É óbvio que associamos a "criação" a tudo a que é de natureza "artística" e "criativa", uma dramaturgia, uma encenação, interpretação. A mim, o que interessa perceber é se o projecto existe, ganha vida, e de que forma é cuidado. Se se pensar apenas assim, ou seja, definindo a produção e criação como territórios exclusivos, teríamos de considerar outros papéis que em Portugal praticamente não existem, como o de gestores culturais. Quanto mais capacitação e autonomia da área das artes houver (a nível de fomento financeiro e reconhecimento), maior profissionalização e

especialização haverá de cada profissão. Há coisas que a produção faz de forma autónoma em Portugal que poderia até ser um trabalho para outros técnicos ou agentes específicos, caso as companhias fossem maiores, ou houvesse capacidade económica. Se formos, por exemplo, para questões de comunicação (normalmente desenvolvidas pelxs produtorxs em Portugal), é possível desenvolver os materiais e divulgação indo beber àquilo que é a raiz do trabalho – e essa actividade é feita muitas vezes em paralelo. Muito do trabalho burocrático que se faz de venda de espectáculos, de todo o contacto com os programadores acaba também por ser sempre feito em separado, mesmo que se vá articulando com quem faz a criação.

O que distingue a produção de projectos da produção realizada numa estrutura (companhia ou mesmo unipessoal)?

A minha experiência está muito mais relacionada com a produção ligada a uma estrutura, só colaborei pontualmente em projectos individuais. Acho que é muito bonito estar-se integrado numa companhia e ter um sentimento familiar porque dá uma projecção de continuidade do projecto e de integração. Quando as pessoas se sentem integradas conseguem fazer sempre mais e melhor. No entanto, podes ter sempre o lado sombra de se cair em tendências na actuação, ou rotinas de comportamento. Acho que na produção de projectos "independentes" tens de ter um bom *know-how*, perspicácia e adaptabilidade relativamente ao que é que aquele trabalho precisa. Talvez não seja para todos, assim como não é para todos ser *freelancer*. Por vezes torna-se "obrigatório" aceitar essa condição, mas isso é por ser uma inevitabilidade da realidade social e económica. O sistema acaba por incutir aos trabalhadores das artes a luva ou o fato do *freelancer*, ao qual o sistema não consegue dar resposta correspondendo a projectos financiados. Mas também é verdade, que nem todos têm de ter capacidade para saltar de projecto em projecto. Acho que a produção de projectos individuais implica trabalhares o desapego. É trabalhares o apego e o desapego ao mesmo tempo. Perceberes que naquele curto espaço de tempo tens de dar tudo por aquilo. E numa estrutura é perceber que num *ad continuum* o comboio não pode desacelerar, por muito que já te tenhas habituado a andar nele. E que dás a cara por um nome e entidade que é maior do que tu.

Consegues dar exemplos do impacto da produção (potenciando ou condicionando) na criação de um espectáculo?

Vou falar primeiro do trabalho de produtora e de como eu gosto de o imaginar, que tem muito uma relação com o vulgo "relações públicas" – gosto do termo inglês *people's person* (uma pessoa de pessoas?). Quem faz um espectáculo? Pessoas. Acho que é importante que as relações entre pessoas sejam fomentadas e haja bem-estar; a produtora pode muitas das vezes ser o potenciador dessas relações. Frequentemente é a primeira pessoa a dar a cara quando surgem problemas; esperançosamente também, uma vez que talvez seja quem consiga "desenrascar" uma solução mais rapidamente. Encontramo-nos muitas das vezes entre a espada e a parede. No entanto, quando as coisas fluem naturalmente, ou inclusive existem bons resultados, vejo ainda pouca valorização do papel de produtora. Talvez o contrário daquilo que se vê agora perante um técnico de audiovisuais, que tenho sentido um maior reconhecimento e visibilidade nos últimos anos, até a nível financeiro (embora claro, falamos à escala de Portugal, o que é sempre diminuto). Acho que a produtora pode ser muito importante para impor limites e nem sempre é ouvida. A produtora deveria ter *the big picture*, a imagem global, do que é que aquela estrutura/entidade tem capacidade de fazer com o espectáculo em questão – e falamos também em questões de cenografia, elenco, etc. Não questionando o lado artístico, mas o lado prático de propostas que por vezes possam ser pouco adaptáveis à realidade de uma companhia. Uma vez que estamos a falar de teatro, por momentos veio-me a imagem de Tirésias à cabeça, aquela mediação entre humanos e Deuses…

Quando falamos em potenciar: se a produtora agarrar a alma da companhia (e isto depende muito do seu background, porque em Portugal ainda não existe formação assim tão frequente na área, ou muitas escolas que se dediquem a isso), eu acho que pode conseguir perceber como é que a companhia se pode apresentar melhor – pode ter muito a dizer nesse sentido. E aqui falamos de criação, mas também de estruturas que façam acolhimento/programação.

No teu trabalho enquanto produtora/criadora, como lidas com os eventuais constrangimentos ao nível das condições de produção?

Depende também de com quem trabalhas, é daquelas questões com as quais não se pode lidar da mesma maneira com toda a gente. Acima de tudo lidamos com pessoas, não lidamos com máquinas. Temos de perceber qual a estratégia de cada pessoa e cada entidade. No que diz respeito ao Teatro Estúdio Fontenova, pesamos os constrangimentos em reuniões de balanço, o que correu menos bem e o

que e como poderia ter corrido melhor. Depende também do projecto e de quem está envolvido. Talvez em projectos mais pequenos, em que haja grande confiança entre os elementos da equipa, a comunicação seja mais contínua e transparente. Gosto de pensar na ideia de uma produtora que fomenta sistemas que façam com que o pensamento esteja mais focado na solução do que no problema. É essencial identificar o problema/constrangimento e reflectir sobre ele, mas, na mesma medida, é crucial criar respostas. É incrível como a criatividade humana é transversal a qualquer área; deparamo-nos frequentemente com situações inesperadas, de última hora, mas se não houver uma dose de criatividade em qualquer profissão para encontrar respostas, a resolução de problemas será sempre mais difícil.

Como vês a formação de um(a) produtor(a)? Costumas ler sobre o assunto? Tens para ti um modelo que sirva de base à tua actividade?

Vejo a formação de uma produtora como a formação de outro trabalhador qualquer, que é, ou deveria ser, em contínuo, um *work in progress*. Não terminamos nunca a nossa formação pessoal, nem profissional. Neste momento, por exemplo, estou numa formação da Gerador, *Ofício de Fundos Europeus para as Artes e Cultura*. Recentemente fiz também uma formação da Acesso Cultura sobre o papel da missão e tenho uma candidatura em mãos, não tanto relacionada com produção, mas a nível académico na área do teatro. O trabalho contínuo é fulcral. Estou também a fazer outro curso que não está relacionado directamente com a questão profissional, mas com o lado de desenvolvimento pessoal e emocional (transição interior). Não percebo porque é que estagnamos, a sociedade está em constante mudança, em constante evolução. Não é justo para nós enquanto pessoas, nem enquanto colectivo, pararmos. E é muito bonito perceber o que existe de novo, com que novas entidades podes aprender, com que novos professores. Há coisas paralelas que podem não ter directamente que ver com produção, mas que são importantes para esse trabalho. Quem é que me diz que um curso de línguas não é importante? Fazer desporto, não poderá ser importante? Isto pode parecer rebuscado, mas há sempre cruzamentos interdisciplinares. Compreendo e sou muito solidária para com a falta de capacidade financeira para fazer cursos e workshops... É um facto muito real e, por isso, considero que deviam existir mais bolsas. Eu costumo ler sobre o assunto, mas interesso-me mais pela área de comunicação, do que por outros aspectos da área da produção.

Também não me interesso tanto pelo lado comercial, até porque acredito que em Portugal o papel dxs produtorxs nesse âmbito é um pouco ingrato e não funciona assim tão bem. Não temos redes muito estruturadas, não é como Espanha ou França, onde existem feiras/mostras para produtorxs e programadorxs nas quais as companhias vão apresentar os seus trabalhos, e em que dá para perceber que companhias ou trabalhos novos existem. Em Portugal não temos quase nada disso, o ano passado surgiu a Feira Ibérica de Teatro[1], no Fundão (organizada pela ESTE em parceria com o Município), que é um passo neste sentido, mas se não temos mercado, se não temos financiamento, de que é que vale? Eu não sinto que tenha um modelo, sinto que fui bebendo a vários modelos. Talvez seja um pouco anárquica, sem modelos rígidos, mas com responsabilidade e compromisso pela causa. Já agora: a nível de candidaturas a financiamentos, achei muito interessante a proposta da Suggestus, do Vítor Martelo.

Como se foi construindo a tua profissionalização enquanto produtora?

Trabalhando. É uma resposta muito lata, mas é a mais imediata... O trabalho permitiu uma afirmação maior, uma construção de auto-estima, autonomia. E só isso já não é fácil. É um misto de trabalho, crença (acreditando em ti e nos projectos em que te inseres, nas entidades e pessoas com as quais colaboras), continuidade... E às vezes... Não gosto muito da expressão "lugar certo à hora certa" mas o contexto em que escolhes trabalhar também contribui muito – neste caso, até o local. A profissionalização constrói-se trabalhando e sendo profissional, desculpem a redundância. O que é que que isto quer dizer? Cumprindo compromissos, havendo respeito pelas equipas com quem se trabalha, celebrando as pessoas com quem se trabalha, o trabalho que se desenvolve (com as suas vitórias e erros), dando valor também a ti enquanto profissional. E às vezes ao não se estar desatento a pequenas coisas. Às vezes, corremos atrás do "maior", o crescimento, a venda de espectáculos, etc., mas a mim interessam-me muito as relações entre as pessoas – escutá-las e potenciá-las. E se perceberes que alguém está menos bem, ou não está a avançar porque tem algo a resolver, porque há um desconforto e as coisas não se desenvolvem, é também o teu papel tentar desbloquear isso, ou pelo menos estar atento a todxs. Enquanto respondo a isto, questiono também a especificação de género de certas profissões, e o caso da "produtora" não é excepção.

Questiono toda a memória cultural agarrada a um papel de uma mulher que cuida, que "gere a casa". Qualquer profissão não deixa de estar ligada ao contexto cultural em que fomos educados, a nível do ensino, da sociedade ou familiar... E as nossas escolhas foram também influenciadas por certas hegemonias. Cada vez vemos mais mulheres técnicas de som e luz, assim como produtores homens. Mas questiono, qual a posição de cada um no meio?

Consideras que os actuais valores financeiros disponíveis para criação artística são suficientes para garantir que o trabalho de produção acompanha devidamente o trabalho de criação?

[Risos] Esta pergunta deve ser a brincar. [risos] Não, óbvio que não. Nem sei como é que podemos caracterizar os valores... Talvez os possamos caracterizar e compreender, considerando que são bastante incompreensíveis, no contexto social e cultural de um país com um atraso brutal, à luz de um regime que foi a ditadura mais longa da Europa Ocidental. Isso contribuiu para um estado social fraquíssimo (apesar de existir), em que a cultura, que não deixa de andar de mãos dadas com a educação, é mal vista e mal tratada. Recentemente debrucei-me sobre a questão das artes cénicas na República Checa, onde também viveram um Estado totalitário. A grande diferença é terem tido um estado socialista, semi-comunista. Essa grande diferença, fascismo/socialismo, em que é que se traduz? A República Checa é um país que não tem propinas na universidade, com serviço nacional de saúde inclusivo (e nisto falo dos próprios serviços que são incluídos, como dentistas); é um país com imensos teatros que têm uma relação espectador-espectáculo forte, em que existe uma relação muito diferente de cada cidadão com quem trabalha nas artes e onde existe uma grande presença da cultura na vida das cidades e até aldeias.

Como avalias o trabalho dos decisores políticos, tanto a nível local como nacional, na área da cultura, no que diz respeito a potenciar as condições de produção na actividade artística e cultural? Como é feito o reconhecimento do trabalho de produção pelos agentes políticos para a área da cultura?

Temos de ver que Portugal, apesar de ser pequeno, tem realidades muito diferentes. Eu não posso fazer uma generalização de Norte a Sul sem perceber como é que a nível de autarquias se fazem os diálogos e como se estabelecem as relações, projectos e políticas culturais.

Recentemente, tivemos contacto com a autarquia de Vendas Novas, que é um exemplo *sui generis* pelo seu tamanho. Talvez não tenha uma grande diversidade artística, mas pareceu-me existir um diálogo interessado e dedicado com os trabalhadores das artes, o que talvez possa estar relacionado com o facto de quem dirige a área da cultura desse munícipio vir da área do teatro. De vez em quando surgem-te exemplos de cidades, ou locais que estão a fazer diferente, e isso certamente só é possível com a colaboração dos munícipios (Viseu, Fundão, ou São Luís são nomes que surgem). O que sei é que, de um modo geral, existe falta de escuta... E pensava agora no desconforto com que muitas das vezes nos dirigimos a uma reunião com decisores políticos. Se as relações fossem abertas e transparentes, será que as reuniões não deveriam ser um encontro normal? Uma troca de ideias? Um diálogo? A comunicação deveria ser em ambos os sentidos, talvez até retro-alimentar-se, mas raramente nos sentamos à mesa para escutar e compreender. O Rui Matoso falava disto recentemente num artigo[2], da pouca capacidade que os políticos têm para assumir que estão errados, e que um cidadão, qualquer que seja, pode ter algo a contribuir e a dizer. Mesmo nós, enquanto produtorxs e criadorxs, devemos ter a capacidade de assumir que talvez possamos não estar a fazer bem. Para decisores políticos que estejam mais informados e que percebam o que é uma produtora, até é capaz de existir uma maior valorização do seu papel, em comparação com o dos criadorxs. Mas isto dependerá sempre de situação para situação; infelizmente, como vivemos num país elitista (mais uma vez, consequência do atraso que temos), a partir do momento que tenhas algum nome, quer sejas criadora ou produtora, o reconhecimento será maior.

Quais as consequências desta paragem forçada no teu trabalho? Como é repensado o trabalho de produção nestas circunstâncias? Que objectivos, que instrumentos de gestão e planificação estão a ser criados? Que vais fazer de diferente e de maneira diferente?

Acho que as consequências foram em grande parte ter de repensar aquilo que já tinha sido programado e como o iríamos fazer. Falando da minha experiência no TEF, não tivemos nada cancelado, no entanto, ainda estamos a resolver re-calendarizações e re-agendamentos. Depois, foi também preciso considerar no que fazer no "espaço vazio". E aprender a lidar com esse vazio. Foi algo que nos preocupou enquanto entidade. E repensar o trabalho, ou propor algo que fizesse sentido, considerando a imprevisibilidade do momento (se duraria umas semanas, ou meses), sem colocar completamente

em causa o que fazemos nem a nossa sustentabilidade. Algo que fosse relevante enquanto construção de redes, fomentar relações, foi o que nos pareceu importante neste período. Não sei se podemos de falar de objectivos, instrumentos de gestão e planificação, sendo que os tempos são incertos. Há um mês não sabíamos aquilo que sabemos hoje, nem há dois meses tínhamos a perspectiva de há um mês. Aquilo que aprendemos desta Covid-19 é que estamos a lidar com a incerteza. O medo da incerteza foi das coisas que mais ouvi... Como podemos ter medo de algo que nem sabemos bem o que é? Não é um medo concreto, é muito abstracto.

Portanto: não apagámos toda uma programação pré-existente e planificação e, acima de tudo, percebemos que tem de haver um plano B e C. Acho que o que vamos fazer de maneira diferente tem mesmo que ver com a própria abordagem de integrarmos a ideia de que as coisas que fazemos também têm essa imprevisibilidade. É importante fazermos realmente aquilo que gostamos e pensarmos o que é que queremos que fique, não fazer apenas para cumprir um calendário.

Que papel é que as actividades culturais poderão ter no regresso à normalidade, ou a uma nova normalidade? Que acções podem ser traçadas e postas em prática para a o pós-pandemia neste momento? Por exemplo na comunicação entre todos – públicos incluídos – gestos colaborativos, novas formas de trabalho, tipo de relação com os decisores políticos e organismos, presença na sociedade via media, redes fora do espaço comum público.

Não sou a maior fã da perspectiva de actividades culturais utilitárias ou estratégicas para «voltar à normalidade», parece que só chamam os palhaços quando precisam de se entreter. Parece que de repente se pensa na cultura em momentos de urgência, para distrair o povo. É uma abordagem um pouco estranha, porque a cultura é importante sempre, não só quando estamos pior, ou melhor. É sempre. É um acto contínuo, não serve para apagar fogos de modos de estar ou sentir. Mas aquilo que sinto que poderia ter relevância neste momento seria na reapropriação do espaço público. E até na maneira como vemos e estamos no espaço público. Também para percebermos o que é público, mesmo numa construção crítica do público vs. privados (os *commons*). A relação do teatro e das actividades culturais com a cidade é muito importante – de que forma é que as associações independentes e trabalhadores culturais intervêm na cidade.

Escrevo isto e penso nos "nossos" espaços de Setúbal, depois

de Tróia, penso na Comenda e do negócio milionário que abarca vários terrenos de caminhadas e até o parque das merendas[3], parte de uma memória colectiva tão forte. Penso na última ponderação sobre a ampliação da Secil no Parque Natural da Arrábida. E penso inclusive, nos planos do Aeroporto do Montijo e o impacto ambiental que teria. E reflicto que a nossa acção sobre o público deve abranger também estes espaços. Como companhias de teatro, lutamos toda uma vida por um espaço para trabalhar e apresentar, não devíamos existir desligados dos outros espaços da nossa cidade e do que lhes No livro *Portugal Hoje: O Medo de Existir*, José Gil fala do espaço público em Portugal como sendo algo exterior, que não nos diz respeito e, por isso, em relação ao qual não nos sentimos responsáveis. «Nada tem realmente importância, nada é irremediável, nada se inscreve.» A questão desta nossa não-inscrição em diferentes planos, justificada também pela nossa ditadura e contextos socioeconómicos, surge-nos frequentemente transformada na falta de acção e poder de decisão do indivíduo. Quero acreditar que esta não-inscrição pode ser revertida.

Mais uma vez, as acções traçadas dependerão muito de cada entidade, no entanto, acho que a "interdisciplinaridade", se assim lhe quiserem chamar, seria fulcral. Pensarmos que a cultura e as artes não existem desligadas de todo um sistema, e questionarmo-nos que sistema é esse e como funciona. Gostaria de acreditar que caminhamos cada vez mais para uma acessibilidade e inclusividade maior... No curso que fiz da Acesso Cultura sobre o papel da missão nas entidades culturais referiu-se, a certa altura, a forma como fazemos a nossa comunicação para o exterior (o exemplo referiu, inclusive, como se comunicou a interrupção de actividades), e a verdade é que, na maioria das vezes, o fazemos de forma extremamente burocrática, complexa e entediante. Porque é que falo disto? Porque afastamos aquilo que dizemos que é o público, afastamos as pessoas, ou pelo menos não as entusiasmamos. Acho que é semelhante ao problema da economia, ou de muitos assuntos políticos, que se apresentam tão intricados e fechados que nos afastamos. Quero acreditar que podemos mudar isso. A permacultura tem um lema, «if it's not fun, it's not sustainable» [se não é divertido, não é sustentável], de que tento lembrar-me na vida e no trabalho.

Consideras que as medidas extraordinárias apresentadas até ao momento são suficientes para que o sector cultural consiga enfrentar esta situação? Se não, que aspectos julgas que deveriam ser contemplados?

As medidas extraordinárias são apenas isso, extraordinárias. Aquilo que se deveria pensar era em medidas que não fossem extraordinárias, mas a longo prazo. A grande falha é não pensarmos a longo prazo, é pensar-se em medidas que remedeiam e não previnem; não pensarmos em políticas culturais abrangentes. E não se ouvir quem trabalha na área para se perceber o que está em falta. Neste sentido, poderia fazer uma lista que passasse por toda a questão dos direitos laborais (carteira profissional, estatuto de intermitência com direitos a subsídios de desemprego e baixas médicas, regulamentar os pagamentos entidades-trabalhador); questões estruturais (que sistemas educativos temos para as artes, que salas de espectáculo temos); e, finalmente, por questões sistémicas. O sector é frágil, porque o sistema é frágil, porque a economia é frágil. Não é só a cultura. Um país que vive do boom temporário do turismo (algo que é tão mutável e dependente de algo externo), parece-me capacitar muito pouco o tecido nacional. O CENA-STE redigiu um documento, ainda em Abril de 2020, intitulado Propostas de intervenção no sector da cultura em resultado da pandemia Covid-19[4], que me parece reflectir a realidade a vários níveis e áreas, no entanto, acredito que podemos ir mais longe – lutar por coisas como um rendimento básico universal ou serviços básicos universais não é descabido.

De que maneira esta ruptura de modos, rotinas e propósitos está a ter consequências na forma como pensas a criação artística e no que queres fazer agora? E como é que a produção entra ou não entra nessa reflexão?

Acho que houve uma quebra de rotina. Quanto a uma quebra de modos e propósitos, disso já tenho mais dúvidas. No entanto, gostaria de acreditar que sim, se vimos a onda de solidariedade e cooperação, de alerta e crítica perante a situação, seria relevante que o modo e o propósito tivessem tido uma ruptura. Quanto a consequências de como penso a criação artística… Acho que aqui podemos aplicar o plural, como pensamos a criação artística. Tudo isto poderia ser um *shout out*/*wake up cal*l/grito para percebermos o que se passa no mundo – e quando digo isto falo a nível climático, social, político, de toda a falta de equidade que ainda existe. A simples capacidade de sobrevivência. De conseguirmos viver a trabalhar daquilo que gostamos, o básico. Mesmo não trabalhando no que gostamos, conseguirmos pagar as contas com o que não gostamos, já que nem isso é viável. Não digo que as criações devam ser todas panfletárias, mas acredito que as reflexões sobre o momento que nos inserimos são

relevantes, até a nível local. O Daniel Christian Wahl fala muito da questão da regeneração dos sistemas, ao invés da sustentabilidade, sendo que a diferença essencial reside no facto da sustentabilidade não acrescentar mal ou prejuízo nenhum. Já restaurar seria fazermos algo à natureza, e regenerar seria agir como a natureza, contribuindo integralmente para a mudança. No início da pandemia, em Portugal, ele era para ter estado na Culturgest presencialmente, infelizmente não foi possível, então deu uma palestra online, que está disponível no YouTube [*Regenerative Economies for Regenerative Cultures*]. Destaco apenas algumas pontos que ele refere, os quais, não sendo o único a abordar, acho relevantes serem partilhados: a importância de reconstruir a nossa actividade económica, considerando especialmente uma escala regional; a construção de uma mudança sistémica; aumentar as respostas de soberania local e regional a nível alimentar, água, e energia. São pontos que podem parecer longínquos dos temas da cultura e artes mas, na verdade, estamos sempre dependentes deles – da indústria fóssil, por exemplo. Tudo isto está relacionado com como fazemos cultura, como criamos, como comunicamos com a nossa comunidade, como potenciamos redes. Por tudo aquilo que referi anteriormente, é impossível a produção não entrar nesta reflexão.

Um regresso à normalidade com regras de distanciamento social terá que consequências na produção de um espectáculo. "Nova normalidade" é o quê para ti? Reposição de acções com algumas adaptações ou instauração de uma nova norma para essas acções na produção e criação?

Há alguns espectáculos que por enquanto nem se podem fazer. Outros que se começaram a planear, produzir e criar antes da pandemia de Covid-19 e que, neste momento, talvez faça sentido questionar se, mesmo quando as salas reabrirem, vale a pena pensar em apresentar nesse momento. Vem-me à cabeça a imagem de espectáculos "em suspenso", ou espectáculos "fantasma", nos quais ficou praticamente tudo terminado excepto estrear... Tudo bem que foram levantadas certas medidas, o que melhora um pouco a situação, mas mesmo assim há coisas que não queres arriscar, não queres pôr em risco a saúde de ninguém, queres que todos estejam confortáveis na sala, quem está na plateia e quem está no palco. Depois, como a vida continuou... As pessoas tiveram de continuar a tentar sobreviver, o que é que isto gera? Pessoas que estavam a trabalhar em contínuo num projecto, talvez agora tenham a agenda alterada, talvez

seja difícil ajustar ensaios com pessoas que não correspondem a uma equipa fixa. Talvez, inclusive, certas vontades e modos de estar tenham mudado. Dependemos obviamente de pessoas que integram elencos, mas também dos espaços que nos acolhem e dos seus reagendamentos. Tudo isto trará uma gestão muito complicada daqui para a frente porque será difícil cumprir novos e antigos calendários em paralelo. Havia uma frase a circular que dizia «we can't go back to normal because normal was what has brought us here» [não podemos voltar ao normal porque o normal foi o que nos trouxe até aqui]. Talvez em muitos casos uma nova norma fizesse sentido.

As recentes iniciativas estatais ou privadas, como o Portugal #EntraEmCena, a Linha de Apoio da Emergência do Ministério da Cultura, as linhas criadas pela Fundação Calouste Gulbenkian ou pela Fundação GDA, revelam a teu ver uma continuação de dinâmicas de produção pré-existentes dentro de uma lógica de mercado, ou inauguram algo de novo, abrindo possibilidades de diferenciação de modelos de criação/produção?

Acho que existiram linhas e abordagens diferentes. É interessante perceber como, mais uma vez, o privado e o público se misturam. A Gulbenkian e a GDA são fundações, a primeira uma instituição privada com utilidade pública e a segunda é uma entidade pública/cooperativa (sem fins lucrativos), ambas com um papel e presença relevante no mundo das artes. É importante constatar que apenas estas duas se levantaram no meio de tantas fundações portuguesas viradas para as artes para as quais o Estado também contribui (ainda em 2016 se referia que as Fundações receberam 142,8 milhões de euros à margem da lei, muitas dessas transferências de organismos públicos da administração central e local). Onde estão essas outras fundações? A Fundação Oriente? A Fundação Paula Rego ou Júlio Pomar? Qual o papel destas entidades? Que ética apresentam? Isto quando o comportamento não foi desrespeitoso e danoso, como no caso de Serralves ou da Casa da Música, que também têm as suas Fundações[5]. Como companhias, lidamos com pouquíssimos fundos de maneio, mas vi um esforço em alguns de nós (tentámos fazê-lo no TEF com o nosso parco orçamento, mas dou também o exemplo dos SillySeason, Teatro da Garagem e Teatro Feiticeiro do Norte[6]) para tentar encontrar algumas soluções, mesmo que mínimas, que contribuíssem a nível de sustentabilidade, mantendo a comunicação e ligação. É importante encontrar soluções financeiras, mas também é relevante que a dignidade seja mantida, que cooperemos e que o trabalho de todos seja valorizado e se mantenha vivo. Em certos casos, o trabalho activista e de lobby pela causa é tão ou mais

importante que estes escassos apoios, vejamos o papel incansável do CENA-STE, ou da PLATEIA. Não seria então o momento de perceber que os orçamentos para a cultura são realmente insuficientes? Que não teríamos chegado aqui se a situação fosse mais estável e houvesse direitos laborais? Os casos de iniciativas com cariz mais privado, apesar da solidariedade que vi surgir, foram insuficientes e escassos. Mas, finalmente, qual o papel do Estado, e do seu mecanismo representativo de cultura e "distribuidor" do pouco que existe, DGArtes? Qual o papel da entidade máxima e pública que nos devia representar e defender? Como sempre, a acção foi tardia e quase nula. Continuámos com uma lógica de concursos num contexto neoliberal e pior, com motivos completamente mercantilistas, quando as pessoas precisam de respostas urgentes para resolver situações urgentes, seja alimentar-se, seja pagar a renda ou uma creche. Atente-se no #EntraEmCena (só o nome daria para desconfiar), abre-se o website, e lemos logo «nunca a arte foi tão indispensável [...] um movimento materializado em plataforma digital, onde artistas podem lançar ideias e ver os seus projectos remunerados». Bem, agradecemos por finalmente compreenderem o lado "indispensável" da arte (é bom perceber que em tempos de crise ela é finalmente visível), mas não me parece o momento indicado criar um marketplace (como é referido no seu texto de apresentação), género feira de interesses para (e voltamos ao público e ao privado) EDP, CCB, Caixa Geral de Depósitos, ou MEO. Portanto, todo este contexto para dizer que... A Oeste nada de novo. E, para além destas iniciativas não trazerem nada de novo, acho que só evidenciam o que têm perpetuado até agora e que se tem vindo a alastrar. Bom, mas como acredito que só tenho laivos pessimistas às vezes, deixo aqui um fim, não «para dar esperança, aquela que nos mantém a esperar» (como diria a Linn da Quebrada numa entrevista com Vítor Belanciano), mas para nos activar...

Passo os olhos na introdução do livro do Rob Hopkins, *From What is to What if – Unleashing the Power of Imagination to Create the Future we Want* (editado em 2019). O fundador do movimento de Transição, um ramo da permacultura que nasce da necessidade de criar comunidades mais capacitadas e resilientes, começa por fazer-nos uma visita guiada num cenário aparentemente idílico na sua cidade de Totnes. Passamos por iniciativas locais inovadoras a nível de comércio e alimentação, educação, por migrantes integrados e activos politicamente, pela redução do horário de trabalho, por políticos independentes eleitos , etc... concluindo com a afirmação de que esta comunidade imaginária não é a Utopia (que nela também há e tem de haver coisas menos boas). Interessante a aversão que

nos habituámos a ter em relação à utopia ou ao sonho, ao ponto de nos termos tornado cínicos. A nossa resposta costuma ser que não acreditamos em unicórnios e contos de fadas. É certo que as distopias se tornaram famosas talvez porque mimetizam muito aquilo que vivemos, tornam-se um espelho. Mas, então e o que queremos? Muito do que Hopkins descreve nesta introdução foi imaginado, mas algumas coisas têm já base projectos que são desenvolvidos em Totnes. Partiram da imaginação e dos sonhos de quem lá vive. Para o livro, o autor entrevistou à volta de cem pessoas de todo o mundo, tendo como premissa este *what if?* [e se?], passando por temas como a necessidade do jogo/brincadeira, a nossa capacidade de contar histórias, ou até de fazer perguntas. A certa altura cita George Monbiot: «Political failure is, in essence, a failure of imagination» [o fracasso político é, essencialmente, um fracasso da imaginação]. Porque falo disto? Porque acredito que como pessoas que criam tantos mundos imaginários, podemos também imaginar e trabalhar para aquele em que queremos viver nas nossas comunidades. Porque sei que apesar de todos os embates a que temos resistido não nos quero ver desesperar e quebrar. Embora saiba que o despero, as quebras, as desilusões fazem parte dos ciclos… Quero ver-nos a lutar por nós e por comunidades melhores.

> At every step I fell more and more in love with those two words, 'What if…?' What if we wasted a lot less energy and generated most of what we use from renewable sources? What if we made refugees feel welcome and supported in their newly adopted homelands? What if we measured the economy with metrics other that how much bigger it is from one year to the next? […] What if we lived in a world in which the police didn't shoot unarmed young men of colour, and our education system didn't generate a mental health crisis in young people? […] The Israeli historian Yuval Noah Harari argues that humans become the most powerful creatures on the planet because of our imagination, our ability to tell stories and to ask 'what if?'[7]

Termino as citações, com as últimas duas, em tom de convite e provocação. Junto as palavras de um conterrâneo (Sebastião da Gama), que inscreveu em poema o verso «pelo sonho é que vamos», a outras que chegam daquele lado do oceano, «vem vamos embora que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora, não espera acontecer.» (Geraldo Vandré).

Respostas ao guião enviadas por escrito a 9 de Junho de 2020.

1. «A Feira Ibérica visa promover intercâmbios comerciais entre companhias e gestores culturais, portugueses e espanhóis, como oportunidade de dinamização da actividade do teatro no mercado cultural ibérico», de acordo com o texto de apresentação do certame. Mais informações em: https://www.feiraiberica.pt/

2. Rui Matoso (2020), *Regressar sim, mas a cidades emancipadas*. Texto disponível online em: https://medium.com/@ruimatoso/regressar-sim-mas-a-cidades-emancipadas-8aae84ca122

3. A Herdade da Comenda, na Arrábida, foi adquirida por uma empresa em 2019 e alguns dos espaços que dela fazem parte eram utilizados publicamente sem restrições – um dos espaços referidos, o parque de merendas, é um local muito frequentado para piqueniques e outros convívios na altura do Verão há muitos anos.

4. José Gil (2004). *Portugal Hoje: O Medo de Existir*, p. 9. Lisboa: Relógio D'Água.

5. *Propostas de intervenção no sector da cultura em resultado da pandemia Covid-19*, documento também referido por Jorge Silva Melo na sua intervenção.

6. Tanto na Casa da Música como em Serralves foram detectados vários casos de trabalhadores a recibos verdes que deviam, pela regularidade de relação laboral com as entidades em causa, ter contratos de trabalho. Estes casos tornaram-se públicos porque devido à pandemia Covid-19 estes trabalhadores foram dispensados.

7. Os SillySeason tomaram a decisão de abrir candidaturas para bolsas de criação artística no valor de 500€ cada, tendo em vista apoiar artistas afectados pela paragem causada pela pandemia. A este repto associaram-se depois outras entidades, permitindo alargar o número de projectos apoiados. no mercado cultural ibérico», de acordo com o texto de apresentação do certame. Mais informações em: https://www.feiraiberica.pt/

8. Hopkins, Rob. *From What Is to What If: Unleashing the Power of Imagination to Create the Future We Want*, p. 14. White River Junction: Chelsea Green Publishing.

> «A cada passo, apaixonei-me cada vez mais por essas duas palavras: "E se ...?". E se desperdiçássemos menos energia e gerássemos a maior parte do que usamos de fontes renováveis? E se fizéssemos com que os refugiados se sentissem benvindos e apoiados nas suas terras recém-adoptadas? E se medíssemos a economia com métricas diferentes sem ser a do crescimento de um ano para o outro? [...] E se vivêssemos num mundo em que a polícia não disparasse contra jovens desarmados de cor e o nosso sistema educacional não gerasse uma crise de saúde mental nos mais novos? [...] O historiador Israelita Yuval Noah Harari argumenta que os humanos se tornam as criaturas mais poderosas do planeta por causa de nossa imaginação, da nossa capacidade de contar histórias e perguntar "e se?"». Tradução livre de Patrícia Paixão.

EMERGÊNCIA

Levi Martins (Companhia Mascarenhas-Martins)

Naquilo a que no presente nos referimos como normalidade, ou seja, aquilo a que ainda não foi possível regressarmos, a situação dos profissionais das artes e das estruturas de produção e criação era já de sobrevivência. Quem conseguia ir dando continuidade ao trabalho artístico na área do teatro fazia-o, nas mais das vezes, no limite da capacidade de inventar formas de combater a precariedade e instabilidade. Foi isso que justificou a contestação em 2018, aquando da divulgação dos resultados do concurso de Apoio Sustentado da Direcção-Geral das Artes (2018-2021), e em 2019, no momento da divulgação dos resultados do concurso equivalente para o biénio 2020-2021. Se no primeiro momento houve uma intervenção do próprio Primeiro-Ministro, António Costa, que decidiu aumentar a dotação orçamental do concurso até garantir que a grande maioria das candidaturas elegíveis na área do teatro seriam financiadas[1], no segundo, pese embora o apelo feito pelos elementos do júri ao Ministério da Cultura[2], não houve qualquer alteração da lista divulgada pela DGArtes a 11 de Outubro de 2019. Refiro-me a estes concursos porque a sua importância para a manutenção de estruturas, postos de trabalho e produção regular continua a ser crucial para garantir uma diversidade de oferta em todo o país, ainda que cada vez mais autarquias compreendam a importância do seu investimento em criação artística, tanto no que diz respeito a apoios financeiros, como na aposta em condições materiais.

zSe neste último concurso ficaram 35 candidaturas elegíveis sem acesso a financiamento, muitas delas muito bem pontuadas, era claro que se estava já perante uma situação muito preocupante para o sector teatral – isto, claro está, da perspectiva de quem considera que o trabalho em causa é importante para as populações dos mais diversos territórios, por constituir uma forma vantajosa, até de uma perspectiva económica, de garantir uma parte dos direitos fundamentais de acesso à cultura inscritos na Constituição da República Portuguesa[3]. Infelizmente continua a ser necessário recordar aquilo que devia já ser evidente: o investimento do Estado e das autarquias nas estruturas de criação artística

baseia-se numa lógica de garantia da diversidade de oferta artística a preços reduzidos para as populações – caso não existissem estes apoios, os preços dos bilhetes para espectáculos de teatro seriam superiores ao ponto da maioria da população não os conseguir suportar (tendo em conta os rendimentos médios) e, por conseguinte, o número de estruturas a funcionar regularmente diminuiria de forma drástica sobretudo fora de Lisboa e Porto.

Recapitulando: a situação era grave no final de 2019 e houve vários esforços no sentido de alertar o Governo e o Ministério da Cultura para que modificassem as suas políticas, de modo evitar o encerramento de estruturas e a precarização ainda maior do trabalho no sector. Devido a um conjunto de protestos, a Ministra da Cultura, Graça Fonseca, marcou dezenas de reuniões no início de 2020, tendo como objectivo compreender melhor as queixas das diferentes estruturas que não conseguiram obter financiamento da DGArtes para o período compreendido entre 2020 e 2021. O trabalho resultante dessas reuniões, sobretudo tendo em vista revisões do modelo de apoio às artes, acabou por ser interrompido por um motivo para o qual ninguém estava preparado: de primeiras notícias sobre um novo vírus que surgira na China, não passou muito tempo até que fosse feito o anúncio de que estávamos perante uma pandemia. Quase de um dia para o outro, o mundo parou. Em Portugal os espaços culturais começaram a encerrar no momento em que foi anunciado o encerramento das escolas e se previa já o instalar de um estado de emergência que levaria a um período de confinamento de quase três meses.

A fragilidade das estruturas artísticas e dos profissionais da área tornou-se visível quase de imediato. O cancelamento de toda a actividade cultural vinha confirmar aquilo que há anos vinha a ser defendido por entidades representativas, estruturas e profissionais: o sector assentava em trabalho precário e o investimento público era insuficiente. Claro que com a paragem anunciada se veio também a tornar mais clara a complexidade do sector cultural, uma vez que dele fazem parte profissões muito diversas – dos técnicos dos festivais de música aos mediadores de Serralves ou da Casa da Música, a actores, músicos, encenadores, produtores, cenógrafos, realizadores, assistentes de realização, directores de fotografia, maquinistas, escritores, galeristas, designers, artistas das mais diversas áreas, entre muitas outras. Transversal foi a constatação de que, na maioria dos casos, estas profissões estavam desprotegidas, colocando as pessoas que as desempenham em risco. Ainda assim, muitos destes profissionais

tentaram rapidamente propor alternativas à programação presencial, criando diversos momentos de fruição cultural online, entre a transmissão de concertos em live streaming, de gravações de espectáculos de teatro, dança ou música, a criação de performances pensadas para as redes sociais, entre outras, sobretudo de forma gratuita.

A resposta do Ministério da Cultura à constatação desta fragilidade foi relativamente lenta e, numa primeira fase, pouco alargada: no final de Março foi anunciada uma Linha de Apoio de Emergência a profissionais e estruturas de um milhão de euros (que acabou por ter um reforço de 700 mil euros); foi também proposto um programa de televisão com concertos (TV Fest), com um orçamento de um milhão de euros, que entretanto foi cancelado pela polémica que gerou[4]. Os trabalhadores independentes foram remetidos para os apoios da Segurança Social, cujas regras deixavam de fora muitos profissionais, pela intermitência das suas contribuições (só mais tarde surgiram alguns apoios para CAEs específicos). Quanto à Direcção-Geral das Artes, esta manteve o financiamento às estruturas apoiadas, o que permitiu manter vínculos laborais mesmo em casos de trabalhos cancelados ou reagendados. Foi também aprovado um diploma que obrigava entidades e autarquias a pagar 50% do valor de espectáculos agendados, medida que, pelos testemunhos de vários artistas, nem sempre foi aplicada. Mais tarde foram anunciadas mais medidas, entre as quais o investimento de 30 milhões de euros para as autarquias desenvolverem actividades culturais profissionais e outros 30 milhões para profissionais das artes, estruturas elegíveis mas não apoiadas no concurso 2020-2021 e para estruturas apoiadas que demonstrassem perdas relacionadas com a pandemia (medidas ao abrigo do PEES – Programa de Estabilização Económica e Social). De Março até ao presente houve diversos protestos com origem no sector, destacando-se durante o confinamento o movimento #unidxspelopresenteefuturodacultura que teve origem no grupo criado nas redes sociais Ação Cooperativista, tendo conseguido juntar em várias reuniões 14 estruturas representativas, grupos formais e informais, entre os quais o CENA-STE, Plateia, Performart, Rede, Fundação GDA, Acesso Cultura, Precários Inflexíveis, entre outras. Este movimento, para além da adesão que conseguiu nas redes sociais, pressionou o Ministério da Cultura com cartas e reuniões[5].

Apelamos à criação de uma estratégia a curto, médio e longo prazo para a Cultura e para as Artes, que venha responder a necessidades urgentes:

> 1. A implementação de medidas de emergência que garantam uma efetiva proteção social, tendo em vista a consagração legislativa da especificidade de intermitência do trabalhador da Cultura e das Artes;
>
> 2. A disponibilização de um Fundo de apoio de emergência com valores dignos, adequados à dimensão e ao impacto da situação de emergência no setor.

Paralelamente, este é o momento da criação das bases para:

> 1.Legislar, adequando a uma perspetiva de futuro, as medidas específicas geradas pela situação de emergência, incluindo também a contratação pública;
>
> 2. Mapear o território cultural e artístico e a construção de uma verdadeira política cultural.

Foi neste contexto que decidimos avançar com uma versão alternativa do segundo encontro *Criar e Produzir* que estava previsto para 13 de Junho em Setúbal, na Casa da Cultura. Convidámos um conjunto de profissionais a responder a um guião em que continuávamos a propor uma reflexão sobre o tema que tencionamos continuar a tratar, sem ignorar o momento pelo que se estava a passar e as suas consequências na actividade que estavam a desenvolver. Comum às diversas entrevistas é a constatação de que o investimento na criação artística é insuficiente, o que não constitui nenhuma surpresa. Do mesmo modo, compreende-se que a resposta do Governo às exigências do momento foi lenta e reduzida. Gostaria, porém, de reflectir sobre as causas que poderão justificar esta aparentemente crónica falta de investimento público no sector artístico, mais do que debruçar-me sobre o conteúdo das conversas..

Apoiar as artes é investir na democracia, foi este o título de um artigo de opinião que Graça Fonseca, Ministra da Cultura, escreveu para o *Público*[6] do qual cito o seguinte excerto:

> Verificámos [...] que alguns dos problemas que dificultam a inscrição das artes no quotidiano do país derivam da ausência de decisões que reduzam a imprevisibilidade do apoio do Estado aos

> artistas, apoio que nunca deverá ser entendido como um subsídio que cria dependências, mas sim como um investimento na força transformadora da cultura. Os artistas e a arte são essenciais ao nosso desenvolvimento como povo e o Estado deve apoiar o seu trabalho e investir nele de forma substancial.

Esta passagem vai ao encontro de muitas das reivindicações do sector e, sobretudo, posiciona o financiamento público das artes enquanto investimento, o que constitui um importante passo em frente no que diz respeito à maneira como a maioria da população ainda vê os apoios públicos (ainda surgem com frequência referências à "subsidiodependência" dos artistas, basta consultar caixas de comentários de órgãos de comunicação social relativas a artigos sobre apoios do Estado). Este assumir de um novo discurso poderá ter, sobretudo, importância na maneira com as autarquias vêem o apoio ao sector – o que, politicamente, importa sobretudo no momento em que se fala da implementação da Rede de Teatros e Cineteatros (sem o envolvimento das autarquias, a intenção deste Governo em finalizar esse projecto antigo fica comprometida). Neste mesmo artigo é assumida a necessidade de revisão do modelo de apoio às artes e o compromisso de se criar o estatuto do artista e dos profissionais da cultura, dois assuntos frequentemente abordados nos anteriores momentos de contestação e agora, devido aos efeitos da pandemia, mais urgentes que nunca.

Como sempre, o que importa é perceber a maneira como os discursos são levados à prática, para o que muito importa o aspecto orçamental. O dinheiro não é tudo, mas a importância da cultura para um Governo mede-se muito pelo investimento que está disposto a fazer no sector. E a verdade é que, tirando os apoios extraordinários que poderão existir através de fundos europeus, o Orçamento de Estado continua a manter os valores afectos à cultura dentro de percentagens que dificilmente se irão adequar à ambição de transformar apoios residuais num verdadeiro investimento: 0,21%. É verdade, no entanto, que por vezes é preciso começar por modificar-se o discurso e talvez a prática venha a acompanhar aquilo que é idealizado. No entanto, enquanto os números não se alteraram de forma significativa, é muito provável que a situação de sobrevivência em que estruturas e profissionais viviam antes da pandemia continue a ser de emergência durante os próximos tempos.

O meu desejo, tal como de tantos outros profissionais das artes em Portugal, imagino, é que um dia se consiga verificar essa modificação de um ano para o outro, que num determinado

Orçamento de Estado se consiga finalmente ver a cultura como prioridade política na percentagem que lhe é destinada. Porém, tenho consciência de que é pouco provável que tal venha a acontecer de forma repentina, uma vez que uma decisão dessas teria de partir de uma postura política contrária à dominante; seria, como os nossos governantes bem sabem, uma decisão muito pouco popular, tendo em conta a fraca relação da maioria da população com as actividade artísticas e culturais. A esperança reside, então, na capacidade de estruturas, artistas e demais profissionais da cultura compreenderem a urgência de tornar o seu trabalho relevante para as comunidades em que se inserem, criando fortes ligações entre os seus diversos trabalhos e os seus públicos. Este movimento implica um esforço adicional em relação a tudo o que já implica criar e produzir em Portugal, mas é bem possível que venha a ser o factor determinante para que da emergência se consiga algum dia chegar mais perto do ideal a que poderíamos chamar, simplesmente, vida

Montijo, 18 de Dezembro de 2020

1. No primeiro livro *Criar e Produzir* abordo o assunto num texto intitulado *Sobrevivência*. Disponível online em http://mascarenhasmartins.pt/edicoes

2. Das actas relativas ao concurso de Apoio Sustentado 2020-2021 consta uma carta que o júri dirigiu à Ministra da Cultura a 26 de Julho de 2019, apelando a uma revisão da dotação orçamental para o concurso. A 15 de Novembro de 2019, os elementos do júri assinam uma declaração na qual se pode ler que «reiteram o profundo mal-estar com que ratificam os resultados aqui propostos, considerando que se não ajustam de todo à realidade do tecido artístico teatral português, que não valorizam a diversidade desse tecido nem as diversíssimas circunstâncias em que o seu trabalho é exercido, frequentemente em claro regime de service público, com muitas companhias a verem assim as suas legítimas expectativas de financiamento goradas».

3. Naturalmente que a existência de estruturas permanentes de produção de espectáculos não consegue, por si só, dar resposta à necessidade de dotar os territórios de uma oferta cultural e artística diversificada. Contudo, o facto é que estas estruturas têm desenvolvido, em muitos casos, actividade de programação que vai muito para além da produção de espectáculos de teatro, organizando festivais, garantindo acções de formação e mediação, muitas vezes fazendo programação, entre outras iniciativas.

4. A lógica deste festival consistia no seguinte: os primeiros artistas que tinham sido escolhidos seriam responsáveis pela escolha dos próximos e assim sucessivamente, até se esgotar a verba disponível. Tendo em conta a situação grave em que se encontravam tantos profissionais das artes, este modo de pensar a distribuição de dinheiro público para apoiar o sector fez com que surgissem petições online e vários protestos para que o programa fosse suspenso, o que acabou por acontecer.

5. Materiais disponíveis em https://unidospelaculturaemportugal.pt/

6. *Apoiar as artes é investir na democracia*, texto de opinião publicado por Graça Fonseca no jornal Público. Disponível online em: https://www.publico.pt/2020/09/19/culturaipsilon/opiniao/apoiar-artes-investir-democracia-1932107

UMA PUBLICAÇÃO

Companhia Mascarenhas Martins

Centro de Estudos de Teatro

U Lisboa Universidade de Lisboa

FLUL Letras Lisboa

APOIO

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Montijo Câmara Municipal

União de Freguesias de Montijo e Afonsoeiro

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