



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Clara Riso

2º Ciclo de Estudos em
Português Língua Segunda/ Língua Estrangeira

**Mobilidade artística transnacional:
o caso português visto a partir da experiência prática de um leitorado**

2012

Orientadora: Professora Doutora Rosa Bizarro

ANEXOS

Anexo I: Estruturas portuguesas vocacionadas para a mobilidade:	
4 casos exemplificativos	112
Anexo II: Guiões das entrevistas	120
Anexo III: Transcrição das entrevistas	
Criadores portugueses com experiência internacional	124
Programadores portugueses com vocação internacional	204
Programadores estrangeiros com relação com o setor cultural português	259
Anexo IV: Sinopses dos percursos internacionais dos criadores entrevistados	275

ANEXO I

Estruturas portuguesas vocacionadas para a mobilidade: 4 casos exemplificativos

I. Alkantara

Responsável pela organização do Alcantara Festival de dois em dois anos, é uma estrutura que “se dedica ao desenvolvimento das artes performativas em Portugal e num contexto internacional. A sua atividade assenta numa visão global diferenciada e menos eurocêntrica da criação contemporânea.”¹.

Ex-Danças na Cidade, designação sob a qual desenvolveu um intenso trabalho de promoção da dança contemporânea, especialmente dos jovens coreógrafos nacionais, em 2005 a associação alterou o seu nome para Alcantara e em 2006 foi criado o Alcantara Festival, dedicado sobretudo à programação nacional e internacional de artes performativas.

O Alcantara afirma-se “como agente fundamental para a criação artística contemporânea nacional e persegue os seus objetivos de promoção e difusão da arte contemporânea internacional [...] através dos encontros internacionais, do programa de residências [permanente aberto a propostas], do investimento em coproduções nacionais e internacionais, do apoio à investigação e edição de livros e de vídeos.”². Para além destas iniciativas, destaca ainda o apoio a projetos de formação para as artes com o objetivo de aproximar públicos variados da arte contemporânea.

Segundo as informações disponibilizadas *online*, “a participação ativa e regular em diversas plataformas e redes transnacionais permite ao Alcantara desenvolver contactos fundamentais para a promoção do trabalho de criadores portugueses no circuito internacional.”. É membro de diversas redes e plataformas (Danse Bassin Méditerranée, On the Move, Fundação Anna Lindh, REDE/Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea em Portugal, entre outras) e parceiro em programas de apoio à criação e de coprodução internacional: *Next Step* – promoção da criação artística europeia³ e *Départs* – práticas para o desenvolvimento integrado da dança contemporânea europeia⁴.

¹ Página oficial: <http://www.alkantara.pt/> [23.08.2012].

² *Idem*.

³ *NextStep* (apoiado pelo Programa “Cultura”) reúne sete festivais internacionais com o objetivo de coproduzir e apresentar novas criações de artistas europeus, oferecendo condições de visibilidade e de apresentação em várias cidades europeias.

⁴ *Départs* é uma rede de 12 estruturas europeias que partilham o objetivo comum de promoção do trabalho de jovens coreógrafos, através do investimento em residências, coprodução e apresentação de novos trabalhos.

II. Teatro Maria Matos

Tendo mudado de direção em 2009, o Teatro Maria Matos (MM) deslocou o seu foco para o apoio à criação independente em Portugal, assumindo funções de coprodutor perante grande parte dos artistas com que trabalha, numa base de regularidade:

A programação do Teatro Maria Matos concentra-se na criação contemporânea, desenvolvendo a sua atividade num contexto interdisciplinar e abrindo as portas à experimentação de novas formas e propostas. O Teatro Maria Matos estende a sua atividade a todas as artes do palco – teatro, dança e música – procurando ativar as áreas de confluência entre estes e criando oportunidades para dinâmicas artísticas de pesquisa e de questionamento.

A partir da temporada 2009-10, o Teatro Maria Matos assume-se como pólo dinamizador da criação independente em Lisboa, tornando-se um interlocutor ativo dos muitos criadores e companhias lisboetas/portuguesas sem teatro próprio ou sem estrutura fixa. (...) A colaboração e o acompanhamento da criação independente serão doravante noções centrais no desenvolvimento da identidade do Teatro Maria Matos.⁵

A mobilidade transnacional, por um lado, e, por outro, a assunção de compromissos enquanto serviço público, ocupam igualmente as orientações estratégicas do MM:

O Teatro Maria Matos promove ativamente o intercâmbio e a colaboração a nível nacional e internacional, inscrevendo a criação nacional num contexto europeu e global. Desenvolve a sua atividade no campo de atração entre o local e o global, inscrevendo-se em redes de programação e produção internacionais.

(...) Num espírito de serviço público, inerente ao estatuto de Teatro Municipal, o Teatro Maria Matos será um lugar onde artistas e públicos se encontram para refletir sobre a arte e o mundo em que vivemos, em diálogo com pensadores, cientistas e as organizações da sociedade civil.⁶

De destacar é a função de líder de projeto assumida pelo Maria Matos na direção do conjunto de programas que formam o *House on Fire*, reunindo dez estruturas (teatros e festivais) de dez países diferentes. Contrariando a tendência antes descrita, com base no relatório do OAC, de resistência à liderança de projetos europeus, o Maria Matos viu no passado mês de abril o projeto *House on Fire* ser selecionado pelo programa “Cultura” para cofinanciamento (cinco milhões de euros para o período entre 2013 e 2017). Em declarações ao jornal *Público* a respeito da programação do MM para a próxima temporada, o seu diretor, Mark Deputter, realça o modo como a rede reunida em torno do *House on Fire* vai também impulsionar a circulação de artistas e de energia criadora:

⁵ Página oficial <http://www.teatromariamatos.pt/pt/> [23.08.2012].

⁶ *Idem*.

“(…) não é só o dinheiro que conta”, diz Deputter. “É fundamental que nos permita coproduzir artistas estrangeiros e pôr os portugueses a circular nos palcos internacionais”, acrescenta, dando como exemplos Patrícia Portela e o coletivo Mundo Perfeito. Apostado em investir no trabalho com outras redes (...) o diretor artístico sublinha: “O que define a programação não são só as opções artísticas, mas a forma como gerimos esse potencial criativo.”. (Canelas, 2012)

O projeto centra-se no questionamento da chamada nova “Reality Trend” que reequaciona o papel do artista enquanto agente político e alia criação artística com debate público e reflexão teórica, formação e investigação:

In the past few years, a radical change has taken place in the performing arts and the arts world at large. Artists, curators, theatre directors and cultural agents have started to claim their place in the public debate about social, environmental and political issues, arguing that artists have an active role to play in society and that artistic creation offers a specific, yet valid source of knowledge and experience. Thematic approaches to artistic creation have, once again, come to the foreground in contemporary performing arts and moulded a new paradigm that sometimes is being referred to as the new Reality Trend in the arts. Evident examples are, for instance, much of the politically engaged theatre that is being made today or the notable surge of documentary theatre.

The network HOUSE on FIRE includes ten theatres and festivals from ten different European countries that, in recent years, have shown an active interest or even have played a central role in the development of this new paradigm.

(...) The coorganisers of HOUSE on FIRE will join forces to further the development and critical potential of the performing arts in a European context. In close collaboration and on a transnational scale, they set forth to realize three types of activities:

1. international commissioning and coproduction of issue-based creations in the performing arts – an approach guided by the artists;
2. coorganisation of multidisciplinary cultural events dedicated to topics and issues that are actually being considered as urgent – an approach guided by curators;
3. publication of a series of online copy-books about art and society, based on the activities of the network and the work of the artists and thinkers involved – an approach guided by theoreticians.⁷

III. O Espaço do Tempo

Localizado no Convento da Saudação em Montemor-o-Novo, O Espaço do Tempo caracteriza-se por ser um projeto de descentralização e de internacionalização. Ao longo de todo o ano, é desenvolvido um programa de residências de artistas portugueses e estrangeiros que tem

⁷ Descrição detalhada do projeto, apresentada na candidatura ao programa “Cultura” e gentilmente cedida pelo teatro Maria Matos para consulta.

a intenção de proporcionar um ambiente de criação e investigação a “paredes meias”, fomentando a contaminação, a discussão de ideias, a identificação de afinidades ou de produtivas incompatibilidades. A relação com a comunidade local é igualmente vista como processo mutuamente enriquecedor:

O Espaço do Tempo é uma estrutura transdisciplinar que serve de apoio a inúmeros criadores nacionais e internacionais. Desde o início que a nossa linha fundamental de trabalho se situa na pesquisa e na experimentação, base da renovação e da inovação das linguagens artísticas.

(...) O Espaço do tempo está situado no concelho de Montemor-o-Novo, um dos mais pobres do país. Consideramos que a cultura pode ser um fator importante de desenvolvimento local, abrindo novas perspetivas aos habitantes, ajudando a qualificar o seu desempenho profissional, possibilitando inúmeras formas de abertura ao mundo e gerando emprego e investimento local.

O Espaço do Tempo colabora ativamente com as forças vivas locais: escolas, associações e instituições de vária ordem. Esta linha de trabalho tem sido ampliada nos últimos dois anos com novas áreas formativas de interesse para os jovens.⁸

A noção de “incubadora” é frequentemente usada pelo diretor artístico desta estrutura, Rui Horta, ele próprio também criador, para se referir ao tipo de residências que são levadas a cabo. Com esse conceito, alude simultaneamente ao tempo de que a criação necessita e ao distanciamento necessário para processar todos os estímulos recebidos. Essas condições inerentes ao processo criativo são assim privilegiadas n’O Espaço do Tempo:

Ao tomarmos a opção de fundar O Espaço do Tempo em Montemor-o-Novo decidimos implantar uma estrutura que fosse uma ferramenta ideal no contexto da criação contemporânea nacional. A arte não é a mera repetição da realidade, é sim a reflexão (ou a recriação) da realidade: faz pois sentido que entre os *inputs* urbanos e a reflexão criativa exista uma distância que possibilita o encontro com o objeto artístico.

Montemor-o-Novo é um “porto de abrigo”, um antigo espaço de clausura religiosa (dominicana) e agora um espaço de “clausura” criativa. A própria arquitetura do lugar com espaços privados, semiprivados e públicos foi feita a pensar no encontro consigo próprio e com as ideias. Foi, desde o princípio, uma estrutura criada a pensar nos outros e sobretudo nas necessidades dos criadores.⁹

A ideia de “porto de abrigo”, declinação do conceito de incubadora, é desenvolvida num texto com características de manifesto artístico:

Percursos discretos protegidos do olhar exterior, do escrutínio da crítica e do meio. De facto, a arte contemporânea em geral vive dos extraordinários estímulos criativos urbanos. Por isso mesmo,

⁸ Página oficial <http://www.oespacodotempo.pt/pt/index.php> [23.08.2012].

⁹ *Idem*.

acreditamos que a residência artística em espaço rural pode ser o local do distanciamento, do encontro, da síntese e da clarificação do horizonte criativo. Apesar de muita da nossa energia se dirigir para conseguir sobreviver e afirmar este projeto, quase sempre em situações difíceis, os nossos objetivos nunca se afastaram do prazer do encontro e da constante disponibilidade e entrega da nossa equipa.

Temos a consciência que este espaço pertence a todos os criadores de qualidade e que só sobrevirá enquanto estiver ao serviço das suas obras e dos seus percursos - enquanto for um porto de abrigo para uma geração de criadores habitualmente nómadas, um projeto com características de serviço público, sendo por isso de todos e não só de alguns, tal como o Convento da Saudação o é. Por isso hoje, e com este projeto de consolidado, é necessário afastar o peso institucional, aligeirar as rotinas e manter a chama viva. O que nos dá força e a razão de existir são os criadores. A arte pertence aos artistas, e não aos promotores profissionais e muito menos aos políticos.¹⁰

Entre as várias ações de internacionalização postas em prática pelo Espaço do Tempo (apoio a artistas portugueses associados; acolhimento a criadores internacionais; as residências já mencionadas; a participação em redes internacionais, como o COLINA – *Collaboration in Arts* –, e nacionais) merece especial destaque a Plataforma Portuguesa das Artes Performativas, programa pioneiro e único no seu género em Portugal, realizado de dois em dois anos, articuladamente desencontrado da realização do Alcantara Festival. Com duas edições realizadas, em 2009 e 2011, a Plataforma Portuguesa das Artes Performativas apresenta uma escolha de trabalhos já estreados antes ou em estreia, segundo um critério de qualidade e singularidade das propostas, atraindo, em cinco dias, numerosos programadores nacionais e internacionais e propiciando a todos os participantes um contexto de encontro e debate. A Plataforma de 2011 foi apresentada da seguinte forma:

Em tempos de números e estatísticas cinzentas é urgente contrapor a arte, em particular as artes performativas, verdadeiras ferramentas para descodificar o mundo e encontrar novos caminhos. Porque precisamos de uma sociedade inteligente, que se pense a partir das suas próprias memórias mas também que se reinvente através do olhar da irreverência. (...) Neste contexto de crise económica torna-se, por isso, urgente a circulação dos nossos criadores, pois tal representa o maior garante de sustentabilidade para o seu trabalho e até a condição da sua sobrevivência no campo artístico. A PT.11 - Plataforma Portuguesa das Artes Performativas (1 a 5 de junho), apresentará [uma] seleção de alguns dos mais interessantes trabalhos criados recentemente. Ao longo de 5 dias dezenas de programadores nacionais e internacionais poderão descobrir novas obras e contactar com os respetivos criadores, num encontro que esperamos entusiasmante e multiplicador de oportunidades.

À semelhança da primeira edição (PT.09, abril 2009), PT.11 será uma plataforma para a promoção nacional e internacional das Artes Performativas Portuguesas, que apresentará obras e projetos de

¹⁰ *Idem.*

diferentes criadores, jovens ou mais conceituados, das diversas Artes Performativas (teatro, dança, performance e cruzamentos disciplinares).

Durante 5 dias apresentar-se-ão 27 espetáculos em diversos espaços de Montemor-o-Novo. Tratar-se-á de um convite para o público-geral e para os profissionais das artes, a assistirem e refletirem. Assistirem a como diversos artistas portugueses, com diferentes visões e obras artísticas, se relacionam com a sociedade em que vivemos, como desenvolvem novas linguagens artísticas e acima de tudo, como refletem sobre a sua própria forma de arte.¹¹

IV. Materiais Diversos

Em funcionamento desde 2009, a Materiais Diversos é uma associação cultural sem fins lucrativos que “entende a cultura e a criatividade como veículos para o desenvolvimento”¹². As suas duas principais esferas de ação são o festival com o mesmo nome e a produção dos projetos artísticos de um grupo de artistas associados, promovendo a difusão das suas obras nos circuitos nacional e internacional.

É membro da REDE/Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea, da Rede Portuguesa da Fundação Anna Lindh e da RIP/Rede Informal de Programadores.

Sob a direção artística de Tiago Guedes – também criador – o Festival Materiais Diversos representa um outro exemplo de êxito de descentralização. É realizado anualmente e apresenta, no concelho de Alcanena, uma programação variada que integra “espetáculos de dança, teatro, concertos, performances, conferências, debates, workshops, encontros profissionais e tertúlias – [estimulando] o diálogo e a reflexão em torno da arte contemporânea fora do circuito urbano e descentralizado dos habituais circuitos de programação.”¹³. A edição deste ano é a quarta no ainda breve historial da associação e é, até à data, o único programa que de forma concertada e alargada se associou à iniciativa do Ano do Brasil em Portugal/de Portugal no Brasil, estabelecendo novas parcerias e construindo uma dinâmica plataforma de encontro entre artistas portugueses e brasileiros. A programação deste ano é o resultado de uma relação já sólida com artistas e programadores brasileiros e encontra agora a moldura mais favorável no que respeita tanto a visibilidade como, efetivamente, a financiamento. Vejamos o

¹¹ *Idem.*

¹² Página oficial <http://www.materiaisdiversos.com/index.php/materiais-diversos/missao>, em “Missão” [23.08.2012].

¹³ *Idem.*

texto-manifesto da edição de 2012 do Festival Materiais Diversos (14-29 setembro), assinado pelo seu diretor artístico e respondendo à conjuntura atual:

Falemos de outros números

4ª edição do Festival Materiais Diversos.

Corte orçamental de 38% nos contratos bianuais assinados com o governo central.

1 secretário de estado sem assento na mesa do conselho de ministros.

Dezenas de estruturas e artistas sem apoios, sem possibilidade de os vir a ter ou com valores à imagem dos que recebiam nos anos 90.

Os números são usados, hoje mais do que nunca, como uma desculpa demagógica para um desinvestimento na Cultura, que se acentua de ano para ano – atualmente corresponde apenas a 0,15% do orçamento de Estado!

(...) No entanto, o Festival Materiais Diversos adaptou-se a este novo paradigma de relação entre parceiros. E se os números estão em cima da mesa, falemos de números então:

7711 quilómetros entre Lisboa e Rio de Janeiro

13 artistas portugueses

9 artistas brasileiros

15 projetos de dança, teatro e música

347 metros que a Ana Rita Teodoro vai ‘escorrer’ no centro histórico de Minde

30 participantes de Alcanena integram a Penthesilia de Martim Pedroso

3 concertos de novas bandas nacionais ao ar livre

1800 fotografias inspiram os coreógrafos paulistas

217 cestos para piqueniques com artistas no polje de Minde

30 anos da história da dança brasileira com Denise Stutz

27 horas de festa com os DJ's

3 mesas retangulares

100 habitantes de Minde, Alcanena e Torres Novas no palco do Teatro Virgínia no espetáculo Atlas de Ana Borralho & João Galante

Contra números ‘oficiais’, Portugal e Brasil apresentam, nesta vibrante edição do Festival Materiais Diversos, alguns dos mais recentes trabalhos de dança, teatro e música que estão a ser feitos em cada país.

Um encontro que só foi possível com o apoio da Câmara Municipal de Alcanena, da Secretaria de Estado da Cultura, da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro, da Funarte, da Região de Turismo de Lisboa e Vale do Tejo, de um número indeterminado de entusiastas da população local que tomou o festival como seu e de uma equipa de colaboradores que consegue transformar esta aventura em realidade.¹⁴

¹⁴ Em <http://www.materiaisdiversos.com/index.php/festival-2012palco/falemos-de-outros-numeros> [23.08.2012].

ANEXO II

Guiões das entrevistas

Guião 1:

Criadores portugueses com experiência internacional

1. Pode descrever brevemente a sua experiência profissional a nível internacional (principais projetos, circuitos, parceiros)?
2. Como/quando iniciou o seu trabalho a nível internacional?
3. De que forma a experiência da mobilidade é/foi importante para o desenvolvimento do seu trabalho a nível criativo?
4. A partir das suas experiências fora de Portugal foi possível estabelecer novas parcerias? Esses contactos mantêm-se ativos? Como é feita a comunicação?
5. O que faz para alargar as suas possibilidades de internacionalização (onde procura informações e parceiros, como se mantém atualizado sobre programas e apoios, como promove o seu trabalho)?
6. Quais são as estruturas estrangeiras (festivais ou locais de acolhimento) onde mais gostava de vir a trabalhar?
7. A sua participação em projetos internacionais teve efeitos na subsequente participação de projetos internacionais em Portugal (artistas estrangeiros que vieram a Portugal através do seu contacto)?
8. Como base na sua experiência, que recomendações pode fazer aos artistas que queiram entrar nos circuitos internacionais?
9. Tendo em conta a sua experiência, o que pode sugerir para melhorar a dinâmica da mobilidade artística internacional dos criadores portugueses?

Guião 2:

Programadores portugueses com vocação internacional

1. Como pode descrever o papel que a mobilidade artística e a circulação das artes performativas representam na sua estrutura (como princípio de trabalho e no que respeita à gestão do orçamento de que dispõe)?
2. Quais são as iniciativas que a sua estrutura realiza para o apoio à mobilidade, quer em termos de *outgoing* como de *incoming*?
3. Como promove e divulga estas iniciativas?
4. Quais são os principais efeitos que vê resultarem destas iniciativas de cooperação transnacional?
5. Quais são as principais barreiras que persistem?
6. Quais são os parceiros internacionais com que trabalha mais frequentemente? E nacionais?
7. Quais são as estruturas estrangeiras (festivais ou locais de acolhimento) que, pela sua experiência, maior capacidade têm de promover a mobilidade artística? Ou seja, na sua opinião, onde é que seria mais produtivo os artistas portugueses apresentarem os seus trabalhos/desenvolverem projetos?
8. Quais são as suas estratégias para conhecer novos projetos estrangeiros (e para eventualmente os trazer a Portugal)?
9. Quais são os pontos de informação que mais consulta para procurar parceiros, procurar informações sobre hipóteses de financiamento, para se manter atualizado sobre produções e projetos estrangeiros?
10. Que propostas pode fazer melhorar a capacidade de mobilidade dos artistas portugueses (por exemplo, a nível de políticas, provisão de informação, formação, investigação, trabalho em rede, criação de grupos de discussão, projetos de edição ou outros)?

Guião 3:

Programadores estrangeiros com relação com o setor cultural português

1. Which are the contact “gates” you have with Portuguese artists and/or programmers, and how did that connection begin?
2. If you already had Portuguese artists performing at your festival*, can you describe how the process was from the first contact till the performance and afterwards? Were there any obstacles (expected or not) worth analyzing?
[* please organize that information by year / artist / performance]
3. Through the years you have been working as an artistic programmer / professional of culture, have you noticed developments or changes in the approach that Portuguese programmers/artists have towards international mobility? And towards artistic proposals and concepts?
4. Why is it so difficult to bring foreign programmers/directors to Portugal to participate in festivals or to see performances? Are there other obstacles (historical, mental, artistic, etc.) apart from the geographical and economical ones?
Considering your personal experience, how often do you participate in programs organized in Portugal? And how often are you informed by Portuguese colleagues about programs worth attending? If there is a significant difference between the 2 numbers, could you explain the reason?
5. Based on your professional experience, and only as a theoretical exercise, what kind of strategies or concrete programs would you try to implement in Portugal, in order to increase international circulation possibilities, in case you were invited to direct a festival or a venue, let's say in Lisbon?
6. Could you suggest further reading/bibliography on the themes of cultural programming and international cooperation that have been useful or enlightening for you?

ANEXO III

Transcrição das entrevistas

1. Criadores portugueses com experiência internacional

Criador Português 1 (CP1)

CP1: (...) Acho que é importante referir que desde os 17 anos que fui para fora de Portugal. Aos 17 anos, ainda como estudante, vou para Inglaterra durante 4 anos. Depois volto para Portugal e fico cá 4 anos na Companhia de Dança de Lisboa sob a direção artística do Rui Horta. Depois o Rui Horta sai da companhia. A companhia continua... E eu vou 2 anos para Barcelona. Entretanto, enquanto estava na Companhia de Dança de Lisboa todos os anos ia fazer estágios aos Estados Unidos e a Londres, a Inglaterra. É engraçado, porque há um livro escrito pelo André Lepecki já há bastantes anos em que ele faz mais ou menos o perfil dos coreógrafos portugueses na altura, porque nós somos uma geração... Nós, estou a referir-me a mim e à minha geração, somos parte de um boom da dança portuguesa, em Portugal nos anos 90. Portanto, somos todos caracterizados por uma coisa em comum, é que todos, de certa forma, passámos pelo estrangeiro como estudantes. Todos nós fomos para fora estudar porque na altura... aqui a dança contemporânea era virgem. Havia a Companhia Nacional de Bailado, havia o Ballet Gulbenkian e depois não havia nada. Depois foi o Rui Horta que em 1984 criou a Companhia de Dança de Lisboa, por onde muitos de nós passámos. Quer dizer, passei eu, o João Fiadeiro, o Francisco Camacho... o Paulo Ribeiro... Estou mais a contextualizar uma geração. Lembro-me também que houve esse livro do André Lepecki em que ele menciona em relação à minha pessoa esta característica de ter andado sempre muito por fora. De o meu trabalho ser muito caracterizado por eu, desde muito cedo, como estudante e não só, ter o interesse neste contacto com o exterior e com os outros.

Entrevistador: Como se chama o livro do André Lepecki?

CP1: Eu acho que se chama Movimentos de 90... Depois fui para Barcelona trabalhar com o Ramón Oller onde continuei como bailarina. Aí concorri a um concurso de coreografia e ganhei o primeiro prémio. Eu acho que esse foi o meu primeiro lançamento. Foi com a peça “En-fim” do 3.º Certamen Coreográfico de Madri. Ela foi muito viajada por ter ganho o primeiro prémio. Fui a França, fui à Alemanha. Era uma coreografia muito pequenina mas pronto... Acho que foi a primeira internacionalização. Depois, com esse primeiro prémio comecei a ter convites. Não só a Gulbenkian me convidou para coreografar, como o serviço ACARTE, naquela altura através da Madalena Perdigão. Mas eu não queria coreografar, queria dançar. Acabei por não aceitar esses convites quando eles surgiram, porque quis continuar em Barcelona. Mas depois voltei para Portugal (e aí a Madalena Perdigão já tinha falecido) e foi o José Sasportes que estava na direção do ACARTE e que me deu três produções seguidas. A primeira produção que eu fiz depois de vir de Barcelona foi o “Louca-Louca, Sensação de Viver”. E recordo-me que houve um encontro do IETM em Portugal nessa altura e as pessoas foram ver a minha peça, que depois teve apresentações internacionais. Foi na 3.ª Mostra de Dança Portuguesa no ACARTE. Lembro-me que essa peça proporcionou também o meu primeiro contacto com a Alemanha (...). A partir daí eu tenho novamente apoio do ACARTE para fazer uma nova criação que é o “Mel”, que acaba por não rodar nada. Mas rapidamente em 1992 tenho outro convite... Ou seja, foram determinantes [para] a minha carreira estas produções seguidas que o ACARTE me proporcionou e o contacto que as pessoas cá em Portugal tiveram com o meu trabalho, porque eu era uma estrangeirada por ter estado em Barcelona. E foi precisamente quando a dança portuguesa inicia este boom e que há a Bienal de Coimbra... que acaba por ser uma rampa de lançamento para muitos artistas portugueses. Mas em que eu não participo. Portanto, para mim, o ACARTE foi muito importante para me dar este empurrão. Entretanto com a peça “Cio Azul”

e “O Cansaço dos Santos” eu tive não só esta ajuda com as produções pagas desde raiz, como também, nesta altura (...) o Instituto Franco-Português através da adida cultural que era a Françoise Crancan (?), que entretanto ganhou um grande interesse pelo meu trabalho, apostou muito nos contactos que tinha em França... numa grande digressão em França com esta dupla: “Cio Azul” e “O Cansaço dos Santos”. Paralelamente, eu já não sei como isto se proporciona, mas eu começo uma colaboração com os EUA.... sim, foi uma mostra portuguesa, foi no DTW (Dance Theatre Workshop)... Tive muitos espetáculos com “Cio Azul” e “O Cansaço dos Santos” fora de Portugal. E as pessoas começaram a conhecer o meu trabalho. Essa peça teve muito sucesso e comecei a ter vários convites para fora, nomeadamente nos EUA. Portanto, quando vou aos EUA há uma produtora, o MAPP (Multi Arts Project Productions), cuja diretora era a Ann Rosenthal, que se interessou muito pelo meu trabalho. Estabelecemos uma parceria durante vários anos em que ela estava sempre muito atenta ao meu trabalho e conseguiu várias tournées nos EUA, com várias produções seguidas minhas. Fui várias vezes a Seattle, a Chicago, Nova Iorque, Lincoln (NE). Há uma altura, mais ou menos no início dos anos 90, em que eu viajo bastante por EUA, França, Alemanha e Holanda. Foram talvez os 4 países onde eu parei mais...Bélgica também. Porque entretanto o Alain Platel também viu esta peça e ficou encantado. Ou seja, houve várias pessoas em determinados postos estratégicos que conheceram o meu trabalho, que viram esta peça, nomeadamente esta peça “Cio Azul”, e que me lançaram no circuito internacional.

E: Passou de um contacto para outro contacto, de um festival para outro...não é?

CP1: Exatamente, exatamente. É mais ou menos por essa altura que eu dou início à minha internacionalização. E depois paralelamente com trabalho de investigação pessoal e de continuação da minha formação. Tive também a sorte de ter convites, nomeadamente para a América, para ir a vários festivais mas já como coreógrafa, como jovem coreógrafa. Foi (...) o Dance Festival, foi o American Dance Festival, foi o Jacobs Pillow... E aí, obviamente, estabeleci imensos contactos como jovem coreógrafa que foram também importantes. Mas mais como formação.

E: Gostava que desenvolvesse um pouco a relação entre a maneira como foste crescendo profissionalmente e a tua circulação internacional. Parecem estar relacionadas.

CP1: Exatamente. E também a minha idiossincrasia de ter esta vontade de conhecer. E nomeadamente de conhecer outras culturas e de conhecer outras maneiras de trabalhar e de ter vários contactos com outras formas artísticas. Também aprendi teatro e estudei música desde miúda. Houve sempre um contacto com o outro, como também com outras formas de arte, com outros métodos criativos. Depois, o meio da dança é muito pequeno. Mesmo nestes festivais temos imensos contactos com pessoas que são estrangeiras. Ou seja, um artista vai para a América mas não está com americanos, está com imensas culturas. A dança também tem essa particularidade...

E: Chegou a acontecer conheceres pessoas nestes festivais em que participaste e mais tarde vires a trabalhar ou a produzir espetáculos com essas pessoas?

CP1: Sim, completamente. Acho que sempre estive atenta a essa possibilidade de ou convidar as pessoas para trabalharem comigo ou de encontrar projetos em que pudéssemos colaborar de alguma forma. Mesmo que fossem coisas muito caseiras. Acho que isso sempre me caracterizou,

ao longo da minha carreira...Quando eu inicio a minha companhia, em 1991, trouxe 2 espanhóis para trabalharem comigo, que ainda cá estiveram uns 3 ou 4 anos. Sempre pelos sítios por onde passei criei ligações humanas e artísticas que quis continuar em projetos e colaborações.

E: Houve alguma razão específica, do ponto de vista profissional, para o teu regresso a Portugal?

CP1: Sim. Quer dizer, eu acabo sempre por contar uma anedota sobre isso. Barcelona foi um ponto alto na minha carreira como bailarina e também como coreógrafa, porque eu não tinha essa vontade muito presente, eu queria dançar. (...) O Jordi Cortés convidou-me para ser bailarina de um projeto dele para apresentar neste Certamen Coreográfico de Madrid, do qual ele depois desistiu. Desistiu e eu disse “olha, então vou ser eu a coreografar”: já tinha feito projetos coreográficos na Companhia de Dança de Lisboa, nos estudos de coreografia. E por acaso tinham corrido bem. Também na escola em Londres tinha feito, por obrigação, coreografias. Mas que também tinham corrido bem, ganhei vários prémios. Mas nunca foi minha vontade coreografar. Sempre foi uma coisa imposta. Mas acabei por ganhar o primeiro prémio. E depois ainda por cima o prémio em si era ter de fazer uma nova coreografia para o ano seguinte! De alguma forma...foram-me puxando para coreografar e eu fui respondendo a estes desafios. E as coisas foram correndo bem. Quando de repente a companhia do Ramón Oller, onde eu estava como bailarina, foi convidada para ir para França trabalhar, ele convidou-me para ir para Tours e fiquei muito indecisa. Ou ia com ele ou ficava em Barcelona ou regressava a Portugal. Acho que já tinha acabado um ciclo de trabalho com ele. Foram 2 anos de trabalho intenso. Ficar em Barcelona foi uma coisa em que eu pensei, mas teria que me radicar de uma maneira diferente. Enquanto que eu, durante 2 anos, era “la portuguesa” e era talvez uma estrangeirada em Espanha, muito bem recebida, eu senti que, se fosse começar o meu projeto em Barcelona as coisas não iam ser tão fáceis e luminosas como tinham sido até aí. Tinha de entrar num circuito de sobrevivência, de sobrevivência criativa. E aí é onde entra a minha anedota... é uma metáfora que me ajudou na decisão de voltar para Portugal: (...) o Diabo diz assim “meu amigo, não confunda turismo com emigração!”. Na altura em que estive em Barcelona tive muitos convites para Portugal. Como disse, nomeadamente o ACARTE e a Fundação Gulbenkian. E eu gosto do meu país. Sinto-me portuguesa, gosto de Portugal e resolvi voltar, aceder a estes convites. Fui delineando o meu percurso conforme as propostas que ia tendo e que vou tendo e que também me entusiasmaram. Acabei por lhes dar resposta. (...) Sempre com uma vontade muito grande de estar com um pé dentro e com um pé fora. Sempre tive essa sorte. Regresso de facto a Portugal em 1992 e então começa este rol de produções para o ACARTE, seguidas de bastantes tournées. De Barcelona convidam-me para coreografar para outras companhias, nomeadamente uma companhia em Barcelona, outra na Alemanha. Tinha a sorte de estar lá fora e cá dentro.

E: E em relação às colaborações, parcerias que foste estabelecendo, as pessoas com quem foste trabalhando, conseguiste manter essas colaborações? Através de convites ou também fizeste algum esforço nessa direção?

CP1: Não, eu acho que fazia bastante. Numa fase ainda muito caseira, era eu que fazia a minha própria produção com a Mónica Lapa, que era então minha bailarina. Fazíamos as 2 a produção. E sempre com uma perspetiva de manter essas relações e manter essas colaborações. Estamos a falar de 1992-1994. De repente em 1994, surge a minha colaboração com Cabo Verde e aí

começa outro período: fazer um projeto com artistas cabo-verdianos para Lisboa, Capital da Cultura. Em 1994 vou para Cabo Verde e fico lá bastante tempo. Levo também os bailarinos que até então tinham estado a trabalhar comigo, desde o regresso de Barcelona. O Paulo Ribeiro também tinha bailarinos dele. Havia sempre estrangeiros à nossa volta. Eu estava com o Paulo Ribeiro, o Paulo também tinha vivido muito tempo em França, tinha imensos contactos em França, tinha bailarinos franceses, eu em Espanha....Ou seja, havia ali uma intrusão e um cruzamento, mesmo com bailarinos que trabalhavam connosco e que eram estrangeiros. Em 1994 vamos para Cabo Verde e eu não larguei essa experiência. Apaixonei-me por Cabo Verde, apaixonei-me por aquele país não só a nível das pessoas, como a nível da natureza, como da criatividade, da quantidade de bailarinos e artistas, a vários níveis, de músicos, de artistas plásticos, teatro, etc.. Quando o projeto Dançar Cabo Verde acaba, e tinha sido um sucesso, eu comecei logo, mais uma vez com a Mónica, a estabelecer um novo projeto para Cabo Verde. Aí já com uma consistência diferente porque percebi também que as pessoas estariam interessadas em projetos a nível da formação. Fiz o projeto CVSabe, Cabo Verde Sabe, que consistia numa criação e uma série de workshops... E aí obviamente que utilizei uma série de parcerias, nomeadamente com a Alemanha, que foi coprodutor; com o ACARTE, que foi coprodutor.... aproveitei para este projeto com Cabo Verde o serviço de cooperação da Fundação Gulbenkian, o Gabinete das Relações Culturais Internacionais do Ministério da Cultura, o Instituto Camões, o Festival de Hamburgo. E depois uma série de contactos que eu tinha feito em Cabo Verde do projeto anterior. E daqui parti para uma colaboração durante 7 anos com Cabo Verde.

E: Como foram esses 7 anos? Esse primeiro projeto de workshops e de cocriação aconteceu em Portugal ou em Cabo Verde?

CP1: Primeiro acontece em Cabo Verde mas depois, o Centro Cultural de Belém também foi produtor, e eu fiz a produção lá...

E: A primeira, para a Capital da Cultura, ou a seguir?

CP1: Não, não, isto já é a seguir. A primeira foi para a Capital da Cultura, foi “Dançar Cabo Verde”. Apresentámos no Coliseu. Era uma coisa muito institucional.

E: Esse convite apareceu de onde?

CP1: Foi do Jorge Salavisa que era então o programador para a dança da Lisboa, Capital da Cultura. Foi um evento em que estávamos rodeados de uma produção que não era nossa, que estava tudo feito para nós. A seguir a esse projeto, pus mãos à obra ...fui eu própria que consegui com estas colaborações todas que tinha adquirido até ali, financiamento por parte....acho que foi Hamburgo, da América...a Gulbenkian, o Serviço de Cooperação, o Instituto Camões....Conseguimos uma série de parcerias para fazer o projeto em Cabo Verde. O meu segundo projeto foi quase o meu primeiro, no sentido em que o fiz sozinha, sem uma estrutura, fui eu que consegui as parcerias todas.

E: E foi uma colaboração de 7 anos consecutivos, como?

CP1: Não foram bem consecutivos mas quase. Porque a seguir a esse projeto, isto foi em 1995, foi o projeto CV Sabe (...). Depois a seguir houve “Poemas de Amor”, uma parceria também com o ACARTE e com músicos que eu tinha conhecido em Cabo Verde, com o Vasco Martins

que tinha um projeto...Eu trago um bailarino, o José Silva, para estagiar em Portugal. Ele hoje ainda continua cá. Isto foi em 1996. 1997 foi um ano de projeto. Entretanto, é a Expo98, com o Fernando Luís Sampaio e a Luísa Ramos no Festival Mergulho no Futuro, que me propõem um projeto tipo carta branca. E eu continuei embicada para Cabo Verde. Falei-lhes da vontade que tinha de fazer um grande projeto com músicos e bailarinos. Eles ficaram muito entusiasmados, deram-me um apoio enorme e a Luísa Ramos agarra este projeto mesmo pelas rédeas e começamos a tentar parcerias, outra vez com parceiros antigos. Aqui com a América, outra vez com a Ann Rosenthal do MAPP, que investe e concorre às bolsas da Phillip Morris entre outras. Em, creio, 130 projetos foram escolhidos 30 e o meu foi escolhido e tivemos o financiamento da América de 7 mil e tal contos. Depois o Festival Mergulho no Futuro também deu 7 mil e tal contos. Com estas duas forças grandes, que era Phillip Morris e Festival Mergulho no Futuro, conseguimos parcerias brutais. Em Cabo Verde obviamente que tínhamos as portas abertas. Não financeiramente mas a nível de toda a logística. Todo o interesse do Ministério da Cultura, do Centro Cultural Português na Praia do Mindelo, da Embaixada de Portugal, da Câmara Municipal. A Alemanha também entrou nisto. Tivemos o Instituto Camões mais uma vez. O CCB porque a peça foi estreada no CCB. Ou seja, uma parafernália de coprodutores que também tinham vindo dos meus projetos anteriores e que embarcaram neste projeto, que foi megalómano. Foi um ano de preparação, de repérage, de workshops com Cabo Verde. E depois foi aquele projeto, que marcou muito, em que nós viajámos brutalmente pelo mundo. Fomos ao Brasil, fizemos uma antestreia em Cabo Verde, fomos aos EUA a vários sítios, fomos...a Hamburgo, a Itália...tivemos muitos espetáculos. A New Jersey, a Seattle, a Chicago, a Santos, a Salvador da Bahia... O espetáculo estreou no CCB em Portugal.

E: Trata-se do espetáculo “Uma história da dúvida”?

CPI: Exato. Que é um espetáculo enorme, com um cenário brutal de 3000 quilos, sobre o qual recebemos uma carta da América a perguntar “do you think you are The Rolling Stones?”. A sério!... Partimos o palco em Viseu....Mas foi um projeto em que tínhamos 24 pessoas em tournée. Era tudo homens. Era eu e outra rapariga... E eu mantive uma equipa de cabo-verdianos que ao mesmo tempo foi uma grande dor de cabeça. Eu acho que poderia, e tenho ainda essa vontade, fazer um documentário ou de escrever um livro sobre esse projeto... Trouxe para cá 15 cabo-verdianos, aluguei apartamentos, arranjei vistos para toda a gente, andámos a viajar pelo mundo. Foi uma loucura. Uma loucura de trabalho. Ao mesmo tempo de beleza e muitas dores de cabeça. E depois ganhámos o prémio Almada e fomos ao Festival de Almada e ganhámos o melhor espetáculo do Festival de Almada. E foi um sucesso, um sucesso. Depois, a seguir a isso, foram 3 anos de projeto. A seguir...eu quis ainda...a minha preocupação por ter trazido estas pessoas todas para Portugal e ao mesmo tempo por ser um projeto muito bonito também a nível humano...Ou seja, eu também estava muito cansada e houve pessoas que quiseram regressar a Cabo Verde. Houve pessoas que quiseram até ir para a América e hoje continuam na América. E havia pessoas que queriam ficar em Portugal. Havia aqui uma preocupação no sentido de ir continuando a dar-lhes trabalho não é? E enquadrar as pessoas, não era de repente isto acabou, adeus ... Houve uma preocupação de continuarmos de alguma forma um novo projeto. E é aí que surge o “Dan Dau”. Porque eu senti que nesta loucura de 3 anos de trabalho, em que éramos constantemente convidados, paralelamente aos espetáculos, a fazer master classes, a fazer as chamadas tocatinas (porque havia aqui uma riqueza musical com aqueles músicos cabo-verdianos, músicos e bailarinos). Fizemos muito trabalho paralelo. Havia

muitas coisas pós-espetáculos... E tentar conciliar uma série de iniciativas paralelas aos espetáculos...E é verdade que andámos durante esses anos a viver em conjunto, de alguma forma, e a música era algo que estava sempre presente. Era nos aviões, era sentados à beira da estrada, era nas festas, nos teatros, nos aeroportos. Eu resolvi fazer um concerto, um concerto encenado utilizando uma série de músicas que até já tinham sido trabalhadas mas que não tinham ficado no projeto anterior e fazer um espetáculo essencialmente musical. Foi aí que surgiu o “Dan Dau”, que em cabo-verdiano quer dizer tu dás-me e eu dou-te. Era quase que uma síntese. Todo o trabalho é criado por nós. Mesmo musicalmente foi o João Lucas e eu e todos os músicos que contribuímos para as canções, depois fizemos um disco. Foi mais ou menos o final deste percurso, que entretanto acaba por ser abortado de uma forma também muito brutal....Nós tínhamos uma grande tournée, mais uma vez pelos EUA, outra vez com esta produtora, a Ann Rosenthal do MAPP, que mais uma vez investiu... Íamos a Miami, a Seattle, a Chicago, a New Jersey....Foi uma tournée que demorou um ano e tal a ser preparada, nós estávamos com viagens para dia 15, estava tudo marcado, já tínhamos inclusivamente dinheiro na nossa conta para 15 de setembro do fatídico ano das Torres Gémeas. Quer dizer, já estávamos de partida para uma grande tournée com discos editados, íamos vender discos, o espetáculo tinha uma força muito grande. E no dia 11 acontece essa tragédia e... tivemos 3 dias de incógnita. Porque é assim: a América queria que nós fôssemos. ...[Não queriam] que, de repente, fosse tudo abortado. Mas eu estava aflita porque sabia, porque já tinha andado em tournée com este grupo todo, bem sei que era metade do grupo...aqui éramos mais ou menos 12 pessoas em vez de 24. Mas eu sabia o problema que era apanhar 7 aviões, estarmos com pessoas de origem africana que constantemente levantam suspeitas. Tínhamos problemas constantemente. Com instrumentos em embalagens. E, ao mesmo tempo, eu com uma grande responsabilidade em cima de mim. À última da hora consegui que fosse cancelado a nível institucional. (...) Isto foi tudo por água abaixo e a partir daí começo outra fase da minha carreira. Entretanto a colaboração com Cabo Verde acabou. Ficou em hold, desta forma um bocadinho abrupta. E eu precisei de me recolher novamente. (...) Fiz o “Polaroid”. Só eu e a Amélia, sempre uma colaboradora fiel, como bailarina e assistente. E tive um ano em que fui novamente fazer workshops à América, em que tive um trabalho mais de investigação e em que estava a precisar de voltar mais a mim própria. (...) E aqui começo outra etapa.

E: E é nessa etapa que estamos agora?

CP1: Eu acho que sim, acho que sim. (...) Entretanto acho que há uma viragem no meu trabalho, este espetáculo teve muito sucesso e as pessoas começam a convidar-me para trabalhar com outro tipo de comunidades...(Outra voz): os convites passam a ser de outra natureza)...Talvez grandes produções com comunidades diferentes. E eu acedi a esses convites. Mas entretanto sentimos uma quebra grande a nível da internacionalização. Não sei se a natureza do meu trabalho mudou ou encontrou outras linguagens. Não sei se pela conjuntura global e mundial...Não sei se pela minha idade, porque deixo de ser jovem coreógrafa. Não sei se também por estes projetos em que eu embarco, que são projetos de grande dimensão, alguns... E sinto que estas parcerias curiosamente com a Holanda a que eu ia bastante, a Alemanha, a França, os EUA.... Os EUA começaram a viver um período muito difícil e enfim...Eu estou sempre em contacto com a Ann Rosenthal e tudo, mas sinto perfeitamente que aquilo abalou aquela estrutura.

(Outra voz): Houve um período em que havia obrigatoriedade de fazer 2 produções. Eu acho que isso ocupa muito tempo. O tempo de produção limita muito a preparação das tournées. A obrigatoriedade de estar em estúdio....Uma produção demora 3 meses a criar e não se pode estar a rodar ao mesmo tempo.

CP1: Isso é muito verdade, porque surgem umas novas leis... (...) Naquela altura éramos obrigados a fazer 3 criações. Depois começo a ter subsídio do Estado e é verdade que começam a sair novos regulamentos e isto que a A está a dizer é muito importante. É uma estrutura pequena e no fundo a internacionalização começa a ser mais difícil.

(Outra voz): Primeiro o tempo que demora a preparar uma tournée como foi a de “Uma história da dúvida”. E depois o próprio tempo da criação que impede as datas de tournée. (...) A não ser que seja um elenco completamente diferente, que possa ser montado como equipa independente. E normalmente nós sabemos que os colaboradores se repetem. Por isso é que existe uma equipa coesa.

CP1: Eu começo a ter muitos convites para outras companhias, nomeadamente o Ballet Gulbenkian, a CDC, o Conservatório, dar aulas...Ou seja, comecei a ter um preenchimento grande do meu ano para outras estruturas...elas até rodaram bastante. Por exemplo, o Dançando com a Diferença rodou imenso com a minha peça. A Gulbenkian também rodou com as minhas peças. Mas aí já são circuitos em que o meu trabalho está a circular mas não sou eu que faço a estratégia de divulgação e internacionalização. É outro mecanismo. Quanto às nossas produções, sempre tivemos uma produção nossa por ano, começámos a sentir uma fragilidade em relação ao tempo... E há de facto um trabalho que nós sentimos que não conseguimos fazer, porque sentimos que não conseguimos abarcar tudo. Há um trabalho para a internacionalização de contactos, contactos pessoais e inclusivamente com o próprio artista que requer muito tempo e muita estratégia.

E: E continuidade, não é? Porque se interrompes é mais difícil continuar.

CP1: Exatamente. E eu acho que não conseguimos. Hoje em dia sentimos isso. Agora, no momento atual, com os cortes, com uma estrutura mínima de produção, que sou eu e a A, não temos capacidade para fazer tudo. E sentimos mesmo que a internacionalização é um ponto frágil na nossa estrutura neste momento, sentimos que não conseguimos fazer esse investimento. Acabamos por dar resposta aos convites que nos são feitos. Obviamente que nunca tentamos descurar essa parte, a A farta-se de fazer contactos mas são contactos muito despersonalizados. Continuamos a tentar muitas vezes. A A vai ver contactos estabelecidos nos anos anteriores mas aí também entra o fenómeno da moda ou de eu ter características de trabalho diferentes, que de certa forma acabaram por dissipar esses contactos antigos.

(Outra voz): Para projetos específicos tentamos parcerias ...o de Cabo Verde mantém-se, o interesse mantém-se. E há muito interesse internacional a nível de formação. Estiveste em Madrid estiveste na Rússia, em Budapeste... (...) Houve um corte no ano passado. Os valores globais desceram e nós tivemos uma descida não nestes últimos concursos mas no outro anterior. E depois houve os cortes de 15%, já nem me recordo...E tivemos que ir cortando na estrutura. Porque os projetos que nós temos financiam-se a eles próprios. Ou seja, temos sempre coproduções que pagam a criação. Mas a estrutura é financiada pelo subsídio da DG Artes. Então a solução foi cortar em despesas da estrutura e a equipa tem vindo a diminuir. Quando eu

entrei aqui na companhia tínhamos 2 pessoas na produção e 1 pessoa para a contabilidade. Neste momento estamos só as 2. E isso limita mesmo muito. A estratégia que eu tento fazer é aliar o tema do espetáculo às parcerias que temos... o “Void” que fizemos em 2009, depois foi a Cabo Verde, fazia todo o sentido. Depois, o “So Solo” foi uma coprodução com a Culturgest... para mim foi um grande decepção a nível de rodagem e internacionalização. Porque é um solo, era fácil de rodar. (...) Toda a gente fala de fazer espetáculos mais pequenos, com elencos pequenos e com cenários leves, fáceis de transportar. Mas na realidade isso limita muito a criação. Se isso prevalecesse no produto final, não seria justo. Pode-se fazer um esforço nesse sentido mas acho que isso nunca pode ser um fator que condicione a criação... (...).

E: Com base na tua experiência e no percurso que agora também descreveste, o que é que seria possível dizer aos profissionais que estão agora a começar e a tentar entrar nos circuitos internacionais?

CP1: Há aqui uma questão que também entra muito em linha de conta. Obviamente mudam-se os tempos, mudam-se as vontades. Há uma questão fundamental que tem a ver com as pessoas que estão em direções de estruturas de acolhimento que realizam projetos. Estou a lembrar-me do Rui Horta. O Rui Horta sempre foi uma pessoa que impulsionou bastante os artistas, a criação e a divulgação. Existem pequenas mostras, festivais. Quando há a sorte de as pessoas estarem neles, de serem convidadas a participar, há uma preocupação desses agentes para divulgarem o mais possível o trabalho. Depois depende da qualidade e do interesse dos programadores em programarem. E eu acho que este é um pau de 2 bicos. Obviamente que as pessoas estão sempre muito interessadas neste tipo de plataformas de jovens coreógrafos, de artistas emergentes. Acho que a seguir à nossa geração houve um limbo... talvez poucos artistas se tenham evidenciado. Mas acho que hoje em dia há de facto algumas pessoas que têm um trabalho muito interessante. Jovens artistas que estão de facto a entrar no circuito internacional muito através deste tipo de plataformas.

(Outra voz): (...) É mesmo para se implantarem um pouco no mercado internacional. Oferecem cachets simbólicos, condições técnicas mínimas. Mas depois têm a possibilidade das viagens e aí têm contactos com muitos programadores.

CP1: Há aqui aquilo que eu também sentia na altura em que eu comecei (...) Convites que são muito precários a nível de retorno financeiro e de retorno técnico mas em que a pessoa faz um investimento no sentido de participar em concursos. Em mandar o seu trabalho e ter contactos com este tipo de plataformas que possam gerar outros espetáculos. Há o lado de estar atento no sentido de ir a festivais, a concursos, a estabelecer contactos com quem possa estar interessado no trabalho. E eu acho que, mais uma vez, é um caminho que o artista tem que fazer de uma forma muito sólida e muito cerrada nesse tipo de contactos. Porque felizmente ou infelizmente, não sei, é através deles que pode haver retorno.

(Outra voz): Há pessoas que são fundamentais na concretização destas plataformas... Como foi o Salavisa, como foi o Sasportes.

CP1: O serviço ACARTE, como foi o Rui Horta. (...) Acho que entretanto o Serviço de Relações Culturais Internacionais [da DGArtes] está a voltar outra vez mas... Era um lado que dava apoio a viagens. Porque obviamente que quando esse lado está minimizado é sempre muito mais fácil, quando há apoio nesse sentido é muito mais fácil que os festivais convidem, porque

há custos que estão minimizados. É verdade que há organismos que poderiam [apoiar](...) como o Ministério da Cultura, a DGArtes, etc. Eu lembro-me que numa altura, nuns anos um bocado áureos, Portugal tinha o apoio do estrangeiro, mesmo o Fórum Dança tinha verbas para viagens, verbas para bolsas, coisas que eram muito importantes e que entretanto desapareceram.

(Outra voz): O próprio Instituto Camões também teve durante muito tempo um apoio à internacionalização e deixou de ter.

CP1: Obviamente que hoje há outro tipo de apoios ...Cultura 2000, por exemplo.

(Outra voz): Sim mas que implicam sempre muito tempo de preparação. Tem que se ter pelo menos 3 parceiros internacionais e às vezes os projetos não são compatíveis a nível artístico. É mais complicado. (...) Tenho muita curiosidade, gostava de fazer uma candidatura dessas mas nunca tive de fazer. Só a candidatura é um projeto.

E: Conseguimos chegar até ao fim. A menos que tenham alguma coisa mais concreta para acrescentar.

(Outra voz): Podia por exemplo fazer-se uma base de dados de todos os festivais e de todos os espaços, do circuito. Agora já há muita coisa em rede. Eu tenho o contacto da rede dos teatros da Galiza, que funciona muito bem. Chegando a um desses contactos depois consegue-se chegar a outros. O trabalho de venda de espetáculos, quer em Portugal, quer a nível internacional, é um trabalho de insistência, de muitos telefonemas “não está, está em reunião, não pode responder..” e de emails que não são respondidos. E se tivéssemos uma base de dados sistematizada podia ajudar. Outra coisa é poder viajar e ir ao festivais, mesmo só para assistir. Haver esse tempo e disponibilidade financeira para isso.

CP1: E depois todo o lado do espólio das companhias. Há um lado muito importante dos suportes que são criados, a nível dos vídeos, da maneira como o trabalho é apresentado, dos catálogos. É importante a maneira como se divulga o trabalho nos diferentes suportes... (...) E também há outro lado. Eu recorde-me que no CCB, quando estava a Luísa Taveira ou mesmo outros diretores, se percebia o sentido de importância que davam aos projetos que acolhiam e em que eram coprodutores, precisamente no que respeita à divulgação internacional. Agora sinto que nós vamos por exemplo a um São Luiz apresentar uma peça, ou à Culturgest, ou mesmo quando a Companhia Nacional de Bailado convida, como agora, 9 coreógrafos: não há, curiosamente, uma estratégia de internacionalização desses agentes. O que é um bocadinho estranho. Ou seja, não entra na linha de trabalho, de todo. Há um trabalho que tem que ser o próprio artista a fazer. (...) Há aqui uma pergunta que é: onde é que gostava de ter mais contactos? Eu, por exemplo, adoraria desbravar um circuito [que incluísse] a Índia, o Japão, mesmo a África mais profunda, a América do Sul.

E: Circuitos menos óbvios, fora do circuito europeu.

CP1: Exatamente. Acho que, não só a nível artístico, são muito ricos e muito fortes e em algumas coisas muito desconhecidas. E podiam ser intercâmbios muito interessantes.

E: Muito obrigada. Acho que é tudo. Obrigado pelo vosso tempo e disponibilidade.

Criador Português 2 (CP2)

CP2: O Teatro Praga começou a fazer espetáculos no estrangeiro desde relativamente cedo, mas sempre muito pontualmente. Por exemplo, o concurso dos Jovens Criadores. Foram a Nápoles, depois a Londres com o Private Lives e a Colónia, tudo assim coisas muito pontuais. (...) O Private Lives foi o primeiro espetáculo que começou a ter alguma internacionalização. E aliás foi sempre sendo pontual. O Eurovision foi um espetáculo que circulou relativamente, esteve em Budapeste, depois também estive na Eslováquia, estive em vários sítios e foi tudo assim sempre muito esporádico. Sendo que, apesar de tudo, a certa altura as pessoas como o André Teodósio, ligadas ao Teatro Praga, começaram a ser convidados para fazer um workshop ou para participar em encontros internacionais. Foi assim que conhecemos também o Andres, com quem depois se trabalhou no Turbofolk e Demo. O André foi convidado participar numa espécie de oficina criativa na Alemanha, em Düsseldorf, e havia vários artistas e ele tinha que criar com aqueles artistas, com a bailarina, com músicos, com performers, O Andres é um performer músico (...) depois a partir daí eles conheceram-se e ele resolveu convidá-lo para fazer um espetáculo cá. (...) Normalmente, como vês, são coisas sempre muito pontuais e há coisa de dois anos nós resolvemos fazer mesmo um investimento, de apostar mesmo a sério na internacionalização, porque isto não tarda vai-se fechar aqui tudo, já se está a fechar porque já tivemos encontros em quase todos os teatros, eles não nos vão querer programar sempre, portanto, é melhor começar a pensar como é que a gente vai lá para fora. E começámos a fazer uma série de contactos e a insistir e a pedir a uma série de pessoas para irem ver os espetáculos e a enviar a informação. Começámos a criar uma pequena rede de pessoas que começaram a ouvir falar de nós e depois, através do passa-palavra, finalmente houve uma pessoa que veio ver um espetáculo e que gostou, que foi o "Sonho de uma noite de verão", que adorou o espetáculo e que nos convidou para ir a Paris. E esta é a primeira vez que temos uma espécie de princípio de rede internacional. É recente.

Entrevistador: Quem foram as pessoas que contactaste e como é que escolheste os circuitos?

CP2: A primeira coisa que eu tentei fazer foi perceber qual é a linha do Teatro Praga. Na linha do Teatro Praga, que tipo de teatros e de festivais e de programadores é que costumam programar coisas como o que fazemos. (...) Há festivais que estão mais especializados em texto e teatro de texto, há teatros que estão mais à procura de espetáculos de grande dimensão, outros que estão à procura de espetáculos de menor dimensão, salas de teatro que têm especificidades técnicas, salas mais pequenas, e, portanto, a partir daí tu comesas a direccionar. Tens o Eurovision, e o Eurovision não vai a todos os sítios, há sítios que não querem o Eurovision e há outros que querem o Eurovision, porque é um espetáculo de pequenas dimensões que funciona muito bem naquele tipo de palco. Mas depois há outros que não, que precisam de umas coisas maiores, não podem ter assim coisas pequenas. Depois eu estive em Berlim, estive no Hebbel, e aí já tive algumas noções do que é que se passava em Berlim. Voltei lá para um curso de um mês, fiz mais contactos. Havia uma sessão de apresentação em que as pessoas podiam apresentar os seus grupos a não sei quantos teatros, uma espécie de feira internacional, que eles organizavam no quadro do festival, o Theatertreffen. Eu fui lá fazer um workshop porque queria conhecer o René Pollesch. E ele estava a dar um workshop e eu fui lá. Durante aqueles 15 dias, além de haver não sei quantos espetáculos, eles organizam uma coisa para os jovens talentos e que é uma espécie de feira em que tens mesinhas, cada mesinha é um teatro ou um festival, e tu

vais lá falar com as pessoas e apresentas o teu trabalho. Fui lá, tinha 5 minutos para dizer o que é que queria, o que é que eu fazia. Só podia escolher 3 ou 4. Aquilo não funcionava assim muito, obviamente que eles estavam ali por simpatia também, de qualquer das formas foi um primeiro começo. Para começarem a ouvir o nome, percebes? Todas as vezes que eu ia fora, por exemplo, coisas do Instituto Camões, dar palestras, insistia muito na coisa do Teatro Praga. Apresentava o trabalho, etc. E a certa altura começa a ressoar nas cabeças das pessoas. É um bocadinho por essa insistência.

E: Podes explicar como é que tu fazes essa apresentação de 5 minutos?

CP2: Mostras vídeos, é importantíssimo. Temos trailers apelativos. Eu levava o computador, abria o computador, já tinha tudo preparado, era só carregar em play, dizia: "Este espetáculo é isto, isto e isto e isto." Dava a ver, arranjava assim uma maneira engraçada de dizer as coisas e tentava apanhar o espírito do espetáculo, rapidamente, e o espírito da companhia, para eles perceberem o que é que nós andamos a fazer. Depois fizemos uma outra coisa, pedimos ao Instituto Alemão uma viagem de estudo a Berlim, uma viagem de estudo que seria também uma viagem para conhecer programadores. E o Instituto Alemão tinha um novo diretor nessa altura, que gostou muito dos nossos espetáculos e disse: "Com certeza, vou-vos proporcionar essa oportunidade." E arranjou-nos uma semana em Berlim. (...) E nessa viagem, todos os dias tínhamos dois encontros com teatros e à noite íamos ver espetáculos.

E: Como é que fizeste as marcações?

CP2: Foi através do Instituto Alemão. A partir do momento em que tu vais lá porque o Instituto Alemão falou com aquelas pessoas e disse: "Recebam estas pessoas." Eles recebem-te. Escolhemos juntos as estruturas. (...) Ele sabia quem eram os diretores de alguns sítios que eu não sabia quem eram. Mas eu sabia muito bem o que nos interessava, quais eram os que nos interessava e quais eram os que não nos interessava. (...) E depois o próprio senhor do Instituto Alemão, já mais tarde, convidou umas pessoas da Volksbühne que nós não tínhamos conhecido lá - porque são muito difíceis - para virem a Lisboa falar connosco, porque nós queríamos tentar fazer um projeto por causa do René Pollesch. Eu disse que gostava muito, que achava que o René Pollesch tinha muitas coisas a ver connosco, e que podia ser interessante fazer uma ponte, entre o Teatro Praga e o René Pollesch. E portanto vieram cá as pessoas da Volksbühne apresentar o espetáculo no Festival de Almada e reuniram-se connosco. Conversámos, demonos bem, eles viram um bocadinho, levaram os materiais. E depois foi esta senhora da Volksbühne que - entretanto não deu nada em relação ao René Pollesch - foi ela que falou de nós ao francês que por sua vez veio cá falar sobre um festival dedicado ao António Lobo Antunes e, por acaso, foi no dia em que estava em cena o espetáculo no CCB. (...) Ele vinha a Lisboa e estava com a Jana Baeskau da Volksbühne (que tínhamos conhecido em Lisboa) que disse ao francês, ao Patrick Sommer: "Vais a Lisboa, então se tiveres oportunidade vê os Praga, são muito giros." E ele chegou a Lisboa, viu, olhou para o cardápio das estreias: "Olha o Teatro Praga vai estreiar um espetáculo, então vou ver." (...) E no final do espetáculo veio ter connosco um senhor francês, que eu não sabia quem era, que veio dizer que tinha gostado muito do espetáculo e a dar-nos os parabéns. Este diretor do Teatro de MC93Bobigny tem relações, sei lá, com o Barbican em Londres, com o Piccolo em Milão, com um Teatro em Roma, com o Festival de outono de Madrid, com a Volksbühne em Berlim, com a Schaubühne, com todos os teatros e mais alguns. Quando nós fomos a Paris tínhamos estes programadores todos lá. (...) É um dos poucos teatros

franceses que, para além de ser teatro, também tem um festival, que faz programação de teatro internacional. (...) A maior parte dos teatros franceses, em Paris, tem uma programação ou exclusivamente ou, maioritariamente, francesa. E o Bobigny é o grande teatro que faz programação internacional.

E: Sim, mas em França há grandes festivais internacionais de teatro.

CP2: Sim, mas aqui estamos a falar de um teatro. Não é só um festival. É um teatro que durante todo o ano programa espetáculos.

E: Como é que conseguiram ter tantos programadores a assistir?

CP2: Porque o Patrick [programador] lhes telefonou. Primeiro, porque é um festival internacional (...). Não é um festival muito concentrado como normalmente são os festivais, é um festival que tem dois ou três espetáculos - neste caso tinha quatro espetáculos, tinha o húngaro, tinha dois nossos e tinha um alemão. Tem muito poucos espetáculos e os programadores vão especificamente para um ou dois espetáculos, a não ser que fiquem duas semanas lá mas normalmente não ficam. Os programadores gostam de ir lá e de vir no dia seguinte. Nós andámos a trabalhar com ele, ele andou a telefonar a toda a gente, nós também, a dizer "Venham ver, venham ver, venham ver."

E: Vocês como artistas convidados também telefonaram aos programadores?

CP2: Nós também. Ele deu-nos uma lista daqueles que são os programadores com quem ele se dá muito bem e que confiam muito nele. E se ele disser - Venham ver - eles vêm ver. Eles deu-nos essa noção, de quem é que são os programadores que costumam lá ir e com quem é que ele trabalha. Nós insistimos para uma série de programadores, nós temos uma lista de contactos internacionais que foi sendo feita. Por exemplo, eu vou à página dos Forced Entertainment e vejo quais são os festivais e os teatros onde eles vão. Faço cópia daquilo, mando para a minha produtora e digo: "Olha põe estes contactos na lista". Porque isto são potenciais sítios para nós irmos. A partir do momento em que vamos a Paris, àquele teatro, temos que fazer um forcing e passamos 15 dias, 1 mês, a mandar mails e a telefonar e a dizer: "Vem ver", a tentar que as pessoas venham. (...) O Teatro de Bobigny dava convites mas não pagava as viagens. (...) Estes programadores têm dinheiro. É muito mais fácil ir a Paris. É essa a vantagem, também. É muito mais barato. Quer dizer, todos os programadores alemães metem-se em Paris num instante.

E: Porque é que Berlim e a Alemanha têm sido um foco de atenção especial?

CP2: Por duas razões. A primeira, que é a mais forte, é porque esteticamente muita coisa que o Teatro Praga faz enquadra-se muito bem dentro do tipo de trabalho que é apreciado na Alemanha. A nossa linha bate bem com aquilo que é feito na Alemanha. Portanto, seria mais fácil, à partida, haveria maior entendimento e menos barreiras a transpor. E, por outro, porque de facto é um dos sítios com mais dinheiro, não há dúvida nenhuma. E que está mais interessado na contemporaneidade teatral.

E: Naquela semana em que estiveram na visita de estudo apoiada pelo Instituto Goethe, como é que era organizado o vosso dia?

CP2: Dois encontros por dia, daqueles oficiais, e depois nós pedimos para nos encontrarmos com os Gob Squad. E depois espetáculos à noite, sim.

E: Começaste por dizer que a tua ideia de dar mais atenção à mobilidade e à internacionalização, vem da ideia de vocês acharem que, em Portugal, mais cedo ou mais tarde as coisas se esgotam. Se vocês têm uma boa rede nacional, porque é que achas que vão deixar de ser convidados?

CP2: Porque os programadores dizem-nos: "Nós não podemos programar-vos todos os anos". (...) E depois, obviamente, podem dizer coisas do género: "No grande auditório do CCB já não vão fazer mais nenhum espetáculo porque já fizeram um." Nós gostaríamos muito de fazer, de vez em quando, um grande espetáculo, e para isso vamos precisar de mais apoios, portanto, é uma ideia também de diversificar os produtores. Nós fomos a novidade durante um tempo e a partir de certa altura deixas de ser a novidade e pronto. E depois há pessoas que passaram a dirigir alguns teatros que não gostam do nosso trabalho, e que consecutivamente recusam as nossas propostas.

E: Falaste da identificação dos lugares potenciais onde vocês podem apresentar os vossos trabalhos.

CP2: Há uma série de companhias, tudo o que é trabalho independente do género Elevator Repair Service, Forced Entertainment, Gob Squad... Essas companhias que fazem um teatro que está ali a jogar com as fronteiras do próprio teatro. Esse tipo de linguagem é uma linguagem que anda próxima da nossa e portanto se há festivais que programam isso, também nos podem programar a nós. Mas é tudo um bocadinho vago. (...) Idealmente o trabalho de produção, não sei se funciona assim tão bem, mas idealmente seria organizado. Às vezes não é possível fazer porque só temos uma produtora, e ela não consegue fazer tudo. (...) É preciso as pessoas estarem mentalizadas que é preciso fazerem esse esforço.

E: Perguntei de que forma é que a experiência de mobilidade é importante para o desenvolvimento do vosso trabalho a nível criativo. Parece-me que é uma das principais razões para as pessoas tentarem trabalhar noutros lugares e com outras pessoas.

CP2: Não, não é. Não acho que seja. É sobretudo uma razão financeira. Cada vez estás mais estrangulado em Portugal, depois não queres fazer muitos, muitos espetáculos. Imagina há 10 anos, num cenário de não estrangulamento, vivias bem mas tinhas que conseguir fazer muitos espetáculos para conseguires as coisas, para conseguir ter dinheiro. Só queres fazer um espetáculo por ano, porque te chega, não queres criar mais do que isso, para isso tens que andar a circular durante o ano, tem que o vender, e em Portugal ela não vende assim tanto, para andar um ano a circular, não há assim tantos teatros.

E: Quando tu apresentas um espetáculo noutro país, também tens a possibilidade de falar com outras pessoas, com outros artistas, e num quadro de um festival até podem ver outros espetáculos. Então a minha ideia é o que é que tu ganhas na experiência dos outros? E o que é que dás, claro.

CP2: Depende. Eu consigo ver espetáculos internacionais em festivais cá, em Portugal. Vou como espectador a um festival internacional e vejo. Portanto, eu acho que nós conseguimos ver

espetáculos internacionais e outros sem ir aos sítios. A não ser que sejam pessoas muito cabotinas que nem sequer façam esse esforço. Portanto, não é tanto por aí. E o que acontece por vezes nos festivais é que tu não tens tempo para veres nada. Tu chegas lá, estás a ensaiar, depois estás a apresentar, estás é preocupado com que aquilo corra bem e depois vens-te embora para Portugal. Há algum contacto, breve, muito breve - e a nossa experiência é muito reduzida - com programadores, às vezes, quase não acontece, esse contacto. Mas no caso, por exemplo, do Patrick Sommer do MC93 Bobigny, foi a primeira vez que um programador de facto nos está a influenciar criativamente. Mas porque é uma pessoa muito especial. É, de facto, uma pessoa que nunca encontramos em lado nenhum, nem sequer em Portugal. (...) Primeiro é uma pessoa muito inteligente, com imensa experiência, está completamente dentro de tudo o que é o teatro contemporâneo, e depois é uma pessoa com quem se consegue falar, é uma pessoa com quem depois de estrearmos lá o espetáculo em Paris nos convidou para ir jantar a casa dele, e criou uma relação pessoal connosco. Nos convidou para ficarmos lá a seguir ao festival para ficar lá um bocadinho em Paris e para ir ver mais um espetáculo do festival. E depois veio cá a Portugal para falar sobre o próximo espetáculo. É uma pessoa que tem outro tipo de ligação. Nem todos os programadores são assim. A maior parte dos programadores está interessado em pôr a cruzinha.

E: Como é que se passa desse tipo de contacto pessoal para vos influenciar a nível criativo?

CP2: O que acontece é que ele, a seguir a nós estrearmos lá o "Sonho", ele disse: "Agora, para o ano quero que vocês voltem cá." E a partir daí está lançado todo o processo. E nós dissemos: "Muito bem, nós estamos apalavrados com o CCB para o Grande Auditório para fazer uma espécie de sequência deste espetáculo que é "A Tempestade" do Shakespeare.", ele disse: "Ótimo, é isso mesmo. (...) Neste caso o Patrick pediu que fosse primeiro em Portugal porque ele quer trazer jornalistas franceses para depois divulgar lá.

E: Avançamos. A partir das experiências fora de Portugal [estabeleceram] parcerias e mantêm os contactos ativos?

CP2: Sim, mantêm-se e tenta-se manter ao máximo e é muito mais um esforço nosso que dos programadores. Os programadores são altamente solicitados. O que aconteceu foi, neste caso mais concreto, os programadores foram ver, falaram connosco pessoalmente, outros através do Patrick, mostraram o seu agrado. Sobre os que mostraram o seu agrado, o Patrick disse-nos: "Vocês têm que voltar a falar com estes." E eu também tinha falado com alguns e quando chegámos a Lisboa começámos a enviar os materiais para essas pessoas: a planta do espetáculo, o orçamento, porque eram pessoas interessadas em comprar o espetáculo. Os que não queriam comprar o espetáculo mas querem manter-se a par estão numa top list em que nós temos que tentar manter a atenção deles. Não deixá-los fugir.

E: E coisas que não passem pela figura de um programador? Entre vocês, entre artistas.

CP2: Entre artistas... Não há. Quer dizer, já trabalhamos com artistas internacionais. Já trabalhamos com a Kevin Blechdom e já trabalhamos com o Andres. Mas isso são relações que nós criamos porque gostamos do trabalho daquelas pessoas não é por elas serem internacionais. Com a Kevin o que aconteceu é que nós gostávamos muito da música dela, só conhecíamos os discos e decidimos mandar-lhe um mail. (...)

E: Não acontece aquela coisa do artista que é de um determinado país conseguir lançar um espetáculo vosso no circuito do seu próprio país através dos contactos pessoais que tenha?

CP2: Não. Até agora nunca aconteceu. Há um programa internacional para que nós fomos convidados por pessoas que o André conhece de Colónia na Alemanha e que é um programa que envolve artistas. É organizado por estruturas mas a ideia é trabalhares com artistas de vários países. É uma rede de tipo 5 países e depois as pessoas vêm... Imagina o grupo da Polónia vem passar uma semana a Portugal com o Teatro Praga e fazem aqui um bocado da pesquisa do seu trabalho. Mas este é um programa que ainda não foi para a frente, estão a tentar arranjar dinheiro. São as instituições que organizam. Nós seríamos uma das instituições organizadoras, aí somos artistas também. Mas o impulso normalmente é dado por instituições. Até porque os artistas têm mais que fazer. O problema é que de facto são poucos os artistas que têm paciência para andar a telefonar a pessoas, a chatear, a preencher papéis, etc. (...) Nós temos de fazer porque - temos uma produtora, obviamente - mas nós temos que estar sempre a dirigir a companhia de alguma forma. Não temos um diretor da companhia. O diretor é que tem que pensar nessa parte toda da estratégia. E isso tem repercussões (...).

E: O que fazem para alargar as possibilidades de internacionalização?

CP2: É uma lista de contactos, é termos o material o mais atualizado possível, é termos o site bem feito e agora os vídeos podem ser vistos on-line, escusamos de mandar dvds, poupamos imenso dinheiro, nós damos um código aos programadores e eles podem ver os vídeos. Podem ver em vídeo o espetáculo inteiro. É termos trailers, é termos legendagens - que é o mais difícil - é ter tudo em inglês, o mais possível em inglês, pelo menos.

E: As legendagens podiam não ser muito difíceis.

CP2: São difíceis porque nós não temos muito dinheiro, portanto, temos que ser nós a traduzir.

E: As redes internacionais que têm muitas vezes sites e informação sobre como tornar a mobilidade mais fácil, com questões muito práticas, fazem parte da vossa lista?

CP2: Não.

E: Onde é que procuram informação sobre apoios?

CP2: Pois, nós procuramos nas instituições portuguesas como é o caso do Camões, da Gulbenkian e agora o que vai ter que ser, mas nós não conseguimos, é a Europa, é a União Europeia.

E: Porque é que não conseguem?

CP2: Nós não conseguimos porque não temos estrutura para isso (...).

E: Quais são as estruturas estrangeiras, festivais ou locais de acolhimento onde mais gostavam de trabalhar?

CP2: Há uma coisa que nós sabemos que se lá formos era um empurrão que é as Wiener Festwochen, em Viena. Sabemos que se formos a Berlim é um empurrão.

E: E Berlim, onde?

CP2: Não interessa. Também não há muitos sítios. Mas seria no Hebbel ou na Volksbühne mas aí é mesmo muito restrito. E Bobigny também era muito importante. (...) Todos os programadores acompanham o que se passa em Berlim e mesmo que não vão ver já sabem que o Teatro Praga esteve no Hebbel, se o Teatro Praga teve no Hebbel isso dá-lhe um carimbo.

E: E fora da Europa?

CP2: Fora da Europa é só por turismo, quer dizer, é divertido. É divertido não é isso que nos vai fazer uma carreira. É divertido ir ao Brasil.

E: Em lado nenhum fora da Europa?

CP2: Não, fora da Europa em lado nenhum, que eu saiba não. Mesmo nos EU, não.

E: Na América do Sul há uma série de coisas com força.

CP2: Mas tournées mundiais é outro campeonato. Isso é tipo Alain Platel. Se conseguíssemos 10 vendas internacionais num ano, já era muito bom. Ganhas dinheiro, não é ficar rico, ganhas dinheiro para continuar a trabalhar.

E: Em tournée?

CP2: Exatamente, em tournée. Por exemplo, nós fazemos agora a próxima "Tempestade" e quando estrearmos sabemos que depois de fazer em Portugal vamos a Paris, e a seguir a Paris vamos à Alemanha, e a seguir à Alemanha vamos a Londres, e a seguir a Londres vamos a Roma, e a seguir a Roma vamos a Espanha, e durante dois meses vamos andar a fazer este espetáculo, ou três meses.

E: Esse é o vosso objetivo?

CP2: Sim. Pelo menos durante um tempo seria. (...)

E: Com base na tua experiência que recomendações pode fazer aos artistas que queiram entrar nos circuitos internacionais? Por exemplo, vocês têm uma lista de contactos que é muito valiosa. É secreta?

CP2: Não, a lista não é nada secreta. O que eu acho, o que é preciso para fazer isso, antes de mais, é ter uma estrutura minimamente pensada e organizada para isso. E é uma coisa que, mesmo nós não sabemos se queremos fazer, a certa altura. Vou dar-te um exemplo muito específico e concreto: temos agora um problema para este espetáculo "A Tempestade". Nós fomos a Paris, uma data de teatros gostaram do "Sonho de uma Noite de verão", alguns deles poderiam ser, eventualmente, coprodutores da "Tempestade", o próximo espetáculo grande que nós vamos fazer. O que é que isso significa? Significa que nós com 1 ano de antecedência, ainda nem sequer começámos a ensaiar, porque nós ensaiamos com 4 meses de antecedência, mais ou menos, 6 meses começamos a pensar no espetáculo. Nós com 1 ano de antecedência temos que definir a orquestra, os atores, o número de pessoas no elenco, temos que fazer um orçamento de tournée, temos que saber quanto é que vai custar fazer a viagem deste espetáculo para apresentar a essas estruturas todas que poderiam ser coprodutoras. Isto vai modificar todo o teu processo de criação. Tu estás habituado normalmente a criar uma coisa mais em cima, que seja sempre o possível, que seja suficientemente aberta para tu poderes alterar coisas à última hora ou, pelo

menos, 3 meses antes, decidir "Quero fazer assim, afinal." Todo esse tipo de criação fica muito limitado. E sendo que nós que não estamos a trabalhar só para esse espetáculo, estamos a trabalhar em mais 2 espetáculos... Por exemplo como o Alain Platel faz um espetáculo por ano e ele sabe que depois de estrear 1 tem 1 ano para preparar o próximo, e ele pode começar logo e passados 2 meses já tem definida a estrutura do próximo espetáculo, porque só está a trabalhar naquilo, para além de ter conquistado uma tal reputação que tanto faz o que vai fazer, já vendeu. Portanto, se quiseses, de facto, entrar nas redes internacionais, isso obriga a um tipo de estrutura que não é compatível com todo o tipo de criação. É muito mais fácil tu por exemplo com pessoas que digam: "Eu vou fazer um Woyzeck. Eu já sei que o próximo espetáculo vai ser um Woyzeck e vou à lista das personagens, já sei quantas é que são, sei quantos atores é que vou ter e consigo fazer um orçamento a partir disso. Sei mais ou menos quanto é que costumo gastar em cenários, é fácil. Relativamente fácil, não é? Agora, se tu dizes: "Vou fazer a Tempestade do Shakespeare com o Purcell": "- Então e como é que vai ser a música?" "- Ainda não sei, se calhar nem sequer quero uma orquestra barroca, posso querer uma compositora contemporânea a fazer uma versão daquilo" e depois "- Quantos músicos é que ela vai precisar?" "- Não sei", "- Quantos cantores é que ela vai precisar?" "- Não sei". Pronto, já lixei tudo.

E: E como é que pensas resolver isso?

CP2: Vamos tentando adiar um bocadinho as pressões. (...) Obviamente que vai ser muito difícil vender o espetáculo a outros programadores antes de eles o verem. A única maneira é depois, a certa altura, os programadores terem tal confiança em ti e que te dão uma carta branca.

E: Isso vem mais tarde, não é?

CP2: Isso vem muito mais tarde e pode nunca chegar.

E: A ideia de tournée ainda não é concretizável?

CP2: Não. A ideia é em abril convidá-los todos para virem a Portugal e a Paris, eles veem e o que podem já ter é um buraco na sua programação onde possivelmente este espetáculo caberá. (...) Por um lado, interessa a nível financeiro, é uma grande ajuda, por outro, tem estes problemas. Obriga-nos a um tipo de organização que nós - nem é só o interesse mas a capacidade - nós não temos essa capacidade, eu já percebi que não temos. Por muito que eu force a coisa não é possível. As pessoas têm o seu tempo de criação, precisam do seu tempo, têm a sua maneira de fazer as coisas, não se vai lá assim.

E: Disseste que vocês trabalham em vários espetáculos no mesmo ano, não têm apenas uma produção. Preferem trabalhar assim ou trabalham assim por necessidade?

CP2: Preferimos assim, por enquanto. São espetáculos de diferentes dimensões. Mas há espetáculos que fazemos só porque tem que ser. Porque temos mesmo que fazer. Primeiro porque é obrigatório, está na legislação dos concursos. Tem que se fazer pelo menos três produções por ano, isso é obrigatório. (...) Há essa obrigatoriedade, logo, à partida tens de cumprir. Depois, por outro lado, há alguns convites que nos interessa mesmo fazer, não é que a gente tenha assim tantos convites e que sejam assim tão interessantes, mas volta e meia há uma ou outra coisa que é interessante fazer.

E: Às pessoas que querem entrar nos circuitos internacionais tu dirias que é preciso ter uma estrutura organizada e tempo e?

CP2: É preciso ver quais são as implicações artísticas disso. E não havendo essa vontade de abdicar de um certo tipo de criação ou de uma maneira de fazer... Dosear a ambição também. Obviamente nós podemos continuar a ser internacionais, a internacionalizar os espetáculos, mas a um nível mais reduzido e não entramos naquela loucura das tournées durante 1 ano. Vamos a dois ou três teatros que gostam de nós e ficamos por aí. E depois é preciso ter uma estrutura a nível de produção que aguente. E depois toda a parte de divulgação e de material da companhia para esse objetivo. Desde o início. Ou seja, pensar: vou fazer este espetáculo então vou ter que fazer o trailer deste espetáculo, então vou ter que filmar este espetáculo, então vou ter que traduzir parte deste espetáculo, vou ter que ter um site, vou ter que ter a newsletter bilingue... tudo isso.

E: E a última é pergunta em relação ao que se passa em Portugal.

CP2: Pois agora há aquele programa internacional da DGArtes, que tem 600 mil euros, mas 600 mil euros não dá para nada. Eu acho que há uma coisa, que toda a gente anda a dizer, e que eu acho que faz todo o sentido, que é preciso que Portugal comece a formar pessoas... nós fomos ao Camões e o que nos disseram foi: "O que nós podemos fazer é: o Instituto Camões torna-se parceiro de uma espécie de rede com os teatros interessados, e vocês em França arranjam o advogado e ele preenche os papéis, (...) nós figuramos como estrutura que apoia.". (...) Porque nós fomos lá e dissemos: "Nós temos a possibilidade de criar aqui uma rede para este próximo espetáculo ir a este, este e este sítio, e gostávamos de saber se o Instituto Camões poderia, de alguma forma apoiar. Porque vamos a Paris em abril e porque depois há a possibilidade de ir ali, ali e ali, e como é que vocês veem a possibilidade do Camões apoiar." Disseram: "Nós dinheiro vamos ter muito pouco, portanto, o melhor é candidatar-se a fundos europeus."

E: Ao programa cultura, por exemplo?

CP2: Exatamente. "Mas para isso precisam de alguém que vos preencha a papelada." E essa é uma das dificuldades. Depois a outra dificuldade tem a ver com a divulgação lá fora, e aí eu acho que as instituições podem ajudar. Podem ajudar a traduzir algumas coisas porque as nossas versões em inglês das coisas são sempre más, dá sempre muito mau aspeto. Se tivéssemos apoio para traduções era mais fácil. Depois a ideia de as próprias instituições terem (...) uma espécie de agenciadores de artistas. O Estado português não faz isso porque tem pudor dessas coisas: "Então porque é que eu vou proteger uns e não outros." Mas de facto há mercado para várias coisas. E tu podes ir a um festival e percebes: "Isto aqui é a onda Teatro Praga. Vou divulgar estes." Depois vais a outro festival e percebes: "Isto aqui é mais Artistas Unidos. Então vou falar sobre estes." (...)

E: Uma equipa de agentes que conhecem várias linhas estéticas, conhecem bem os grupos do seu país e que conhecem bem o circuito internacional.

CP2: O problema é que cá em Portugal estas coisas não funcionam muito assim. Essas instituições primeiro têm uma estrutura e depois têm uma continuidade, supostamente. Se tu estás a falar com aquelas pessoas que já têm um trabalho de 4 anos e depois passam a pasta a outras e já têm os contactos todos e aquilo vai sempre criar uma rede. E cada vez que alguém de

fora quer saber o que é que se passa em Portugal, telefona para um instituto e pergunta: “Então o que é que se passa aí?”. O que tu vês que acontece é que estes programadores, o que eles me contam muito, é que eles não sabem o que é que se passa e não sabem com quem é que hão de falar. Portanto, muitas vezes até vêm falar comigo ou mandam-nos mails: "Então o que é que há aí para ver?". Mas nós somos péssimos nisso, porque somos muito parciais, portanto não consigo dizer-lhe o que é que vale a pena.

E: Seria melhor alguém que não fizesse parte de nenhuma estrutura.

CP2: De fora, claro!

E: Vês alguma instituição ou estrutura portuguesa que pudesse assumir o papel de ponto de contacto?

CP2: Eu acho que há duas instituições que podem. O Instituto Camões tem essa obrigação. É óbvio. E a DGArtes, a partir do momento em que cria um programa internacional, ou que cria isso como aposta, no que diz respeito às artes performativas, pode também desempenhar esse papel em coordenação. Eu acho que estas coisas deviam ser coordenadas, ainda para mais. O Camões devia estar a par do que é que este programa internacional da DG Artes quer fazer, como é que vai trabalhar. Eu fui mais vezes ao estrangeiro através do Instituto Camões do que através da DG Artes. Portanto, como é que a DG Artes agora diz vamos fazer um projeto internacional e não fala com o Instituto Camões? Não têm contacto? Devem ter, acho eu. (...)

E: Certo, pronto não te roubo mais tempo. Obrigada.

Criador Português 3 (CP3)

Entrevistador: Chegaste há pouco tempo de Avignon, certo?

CP3: Cheguei há pouco tempo, cheguei há 4 dias. É uma realidade muito distinta. Para já, se calhar tem a ver como chegámos lá, não é? É um percurso novo em que produzimos e pré-produzimos mas a pós-produção não é nossa. Neste caso, a peça depois de estar pronta foi feita na Bélgica. A companhia Les Ballets C de la B achou que devia ser deles e portanto iriam produzi-la na pós-produção...

E: O que é que isso significa na prática?

CP3: Significa que a peça passa a ser completamente produzida por eles nos circuitos internacionais, a que eles têm um acesso que nós não temos. E essa realidade para mim é muito clara. Nós não estamos nesse circuito. Ainda não estamos. Não faço futurologia do género “ah, um dia...”. Não. Mas acho que não tem sido a opção mesmo que haja um desejo sempre muito grande dos artistas de saírem e que haja um trabalho político, até europeu, da mobilidade dos artistas...mesmo que haja muitos artistas que saíam de Portugal. Mas não é uma coisa...Foi-me difícil ouvir que há 25 anos não ia um artista português à programação IN do Festival de Avignon. E é-me difícil ouvir porque acho que a qualidade dos artistas portugueses é muito grande. Pergunto-me onde é que está o vazio? Onde é que ele se cria? E claro que há um lado político e há um outro lado do comportamento e da maneira de fazer dos artistas que faz com que isso aconteça. Por isso, aquilo que eu senti em Avignon....Acho que é muito ali no centro da Europa que sinto isso, da experiência de viver um pouco em Berlim; na Bélgica na relação com com os Les Ballets; na Holanda, Suíça e França há uma relação com a arte e com os artistas muito evoluída. E eles sentem que, evidentemente, é fundamental...esse lado que é fundamental para um artista, que é ser reconhecido pelo seu trabalho. Ele só é reconhecido na medida em que consegue circular com o seu trabalho e consegue contactar com um público muito alargado. Portanto, eles acabam por criar um festival sem qualquer tipo de cedências comerciais mas que acaba por ter um impacto comercial imenso. Aqueles espetáculos, aquela programação, é muito mais experimental. Mas, no fundo, acabamos por ter aqueles números que em Portugal o teatro comercial diz que reclama, que só ele é que consegue. E a prova é que (...) o teatro não comercial, que não é feito com esse intuito pode ter...Tivemos 3 mil e tal pessoas em 8 dias. Há um grande impacto, o público tem um impacto crítico no espetáculo muito grande. Há uma participação enorme do público.

E: De que forma é que há essa participação ou impacto do público?

CP3: Há impacto porque há interesse e as pessoas vão para ali viver intensamente aquele festival, comprando bilhetes que até acho que são bastante caros. E depois nas manifestações que fazem a seguir ao espetáculo.

E: A seguir há sempre esse espaço de discussão ou de reflexão?

CP3: Há esse espaço de reflexão e há a participação que eles têm, na maneira como eles se manifestam quando gostam ou quando não gostam. Isso tem um grande impacto no boca a boca que se faz ali e que é um sítio muito particular, evidentemente. Mas o que eu vejo que acaba por ter um efeito, então em França, enorme, [é que] os artistas franceses depois têm uma circulação

imensa. Se vão àquele festival e se conseguem passar por esse lado crítico acabam por ter muitos espetáculos para fazer. O público tem um aspeto muito crítico, é crítico em relação aos espetáculos. Há muitos programadores de todo o mundo. Os programadores têm uma visão um pouco diferente, para mim, dos programadores portugueses, portugueses ou não mas a atuar em Portugal. Porque acho que programam menos com o gosto. Acho que há espetáculos de que eles não gostam mas reconhecem que é o público, depois de ter esse papel crítico, que tem que decidir e não eles. Como há muita participação do público eles acham que são as 400 pessoas que vão ver que vão depois ter de dizer se aquilo “vai ser bom ou mau”. Dizendo isto de uma forma simplista. Portanto os programadores, a meu ver, têm um lado muito mais abrangente. E tentam ter, evidentemente, uma relação próxima com os artistas, e compreender de onde é que aquilo surge e porque é que surge. E depois há um terceiro lado que são as difusões. Há o programador mas há também uma outra figura, que ainda é mais importante, que são quase agências de difusão. Por exemplo, nós neste momento estamos ligados aos Les Ballets que têm um manager muito bom. Mas depois têm um [produtor], que tem uma empresa que difunde para o mundo inteiro. Portanto é nessa condição que depois os espetáculos acabam por circular por sítios que não são usuais

E: Em relação ao papel destes agentes de difusão, é de facto uma prática que, se sei bem, em Portugal não existe muito...

CP3: Não existe. Mas acho que não existe porque em Portugal há uma situação dos anos 1990 muito interessante. Há uma camada de gente que quer ser artista, de alguma maneira, que quer ter uma carreira artística muito diversificada. Mas nem a todos, como em qualquer profissão, acontece dessa forma, nem todos acabam por concretizá-la. E como não concretizam começam a estar ligados a instituições, a teatros, do lado da organização, a esse lado dos teatros e das instituições que organizam a arte. Mas é muito interessante que não se criam situações comerciais como é ter uma agência que difunda espetáculos. Porque em Portugal, e isso é a única coisa que eu acho um pouco antigo no mau sentido, porque podia ser uma coisa positiva, é que ainda se acha que um artista – eu, por exemplo, ou o R – [faz] peças para uma elite. Para uma elite curta. Porque as elites em Portugal não vão ao teatro e à dança. A verdade é essa. O grande drama em Portugal é que nem as elites intelectuais acham normal ir ao teatro e à dança. Isso cria um fosso crítico enorme. Portanto, as pessoas acham que só o teatro comercial, neste caso as muito em voga stand-up comedies e esse tipo de prática, é que vão ter público. O resto não vai ter público. Isso é um fosso enorme com o que se passa no centro da Europa. Não passa pela cabeça de nenhum cidadão alemão, que vive em Berlim, que a Schaubühne do Ostermeier não tenha público e não faz sentido o teatro que ele faz e que é bastante experimental não tenha público. Esse é um fosso cultural muito grande. (...) eu tenho 39 anos e aquilo que sinto é que mesmo as próprias elites acham que ir ao teatro, à ópera ou à dança é uma ocasião, é um programa especial, é como fazer anos. Portanto, isso não vive no interior das pessoas, como uma questão normal. Eu gosto muito de ter estas conversas porque me obrigam a ir para outro lado...Será que eu sei porque é que isto acontece? Há um atraso cultural. Mas não sei se há esse atraso...começo a questionar-me, se esse atraso, se vem das pessoas, do público em geral, ou se vem de algumas elites, ou até de algumas elites artísticas que dizem que aquilo não vai ter público e não fazem nada para que aquilo tenha público. Quer dizer, nós fomos ao Cloître des Celestins, uma das salas emblemáticas de Avignon, mas se fosse outro artista também estava cheio. Aquilo está sempre cheio, eles criaram uma massa crítica que quer ver. E, portanto,

quando lá vai pode recusar, pode abandonar o recinto, pode dizer “o que é isto? Não quero!”. Ou pode, ao contrário, aclamar. Mas vai. Nós em Portugal temos um défice de público, que de repente se massificou porque desde a pessoa influente, desde o intelectual que tem um curso e que estuda, [todos dizem] “isso é uma coisa secundária”. Isso é uma coisa que me espanta. Acho que a intelectualidade não é vivida pela questão da arte (...). E é vivida muito mais na questão literária. O intelectual lê, basta-lhe ler e ouvir o CD com a aparelhagem muito boa em casa e conhecer os músicos de elite. Não precisa de ver teatro, acha que aquilo é uma coisa ineficaz, uma coisa que não vai ter qualquer tipo de efeito nele próprio. Se isto se passa a nível de elites, é óbvio que ao nível de um povo que acaba por ter menos poder e menos acesso...eu acho que não se passa isso mas como essas pessoas que têm o poder de organizar essas coisas acham, acaba por haver um défice nos artistas portugueses. No geral, acabam por viver sempre órfãos destas pessoas lá fora que num determinado momento gostam de ti e te reconhecem de uma forma muito mais entusiasta. O entusiasmo que nós vimos em Avignon por nós...eu não me posso queixar de ao longo de 15 anos em que estou a criar mas é muito diferente. Tanto a nível da massa crítica, como a nível dos próprios colegas encenadores, alguns famosíssimos, que vêm ter contigo e dizem “como é que fazes aquilo?”. É um mundo muito mais, para mim, aberto. Eu tenho questionado isto... É um modelo belga, eles tentam ter reconhecimento fora e depois é que vão para dentro. E aquilo que acho interessante é que a Bélgica cria imensos artistas porque percebe que tem que investir à sério neles. E percebe que um dia pode chegar ao Cloître des Celestins ...a gente levou 15 anos e às vezes uma pessoa precisa de crescer 12 anos. E enquanto não se perceber isso... Uma pessoa tem que investir ininterruptamente numa série de artistas sem parar, durante 10, 12 anos. Só aí, dando-lhes condições, é que eles vão chegar à maturidade artística, como em qualquer outra profissão. Vai ser difícil, às vezes, [manter] esta continuidade. Há um lado do próprio investimento do Estado, que acho que é fundamental. Aquelas polémicas...Já nem tenho paciência para discutir se é importante ou não. É como dizer que não era importante estar um atleta nos Jogos Olímpicos. Ou que não termos identidade não era importante. Não, é muito importante termos uma identidade cultural e que passe pela arte. E nem acho que haja discussão, nem vale a pena discutir isso. As coisas acontecem dessa forma e sou eu que te pergunto a ti: tu estás numa instituição que difunde a cultura portuguesa no estrangeiro...pergunto-me, continuo a ver as críticas que nós tivemos ao espetáculo, imensas e que nunca mais acabaram, e que nem têm sequer paralelo com Portugal... Mesmo correndo muito bem, em Portugal não teve essa receção. (...) esta ida a Avignon para as pessoas é indiferente. Eu acho que não é indiferente os artistas portugueses estarem nos grandes festivais, nas grande salas. Não é nada indiferente. E é uma coisa em que tem de se investir mais e em que tem de se apostar mais. Ficava muito triste se só daqui a 25 anos é que fosse lá outra dupla de artistas... Nós fomos já pós-produzidos, e por isso é que conseguimos chegar lá. Porque é que isso acontece? Porque eles conhecem muito bem os diretores de estúdios de teatro e portanto como são uma companhia muito famosa quando dizem “vê lá isto”, eles veem. É óbvio que se eu mandasse um mail sozinho “sou do Útero” para os diretores do festival eles nem sequer...

E: Todas as pessoas com que eu tenho falado põem imensa importância nesta questão das redes pessoais e dos contactos pessoais.

CP3: Acho que não vai ser nunca de outra forma.

E: A questão é que quem não tem esses contactos estabelecidos fica numa posição de desvantagem muito grande...No vosso caso, vocês chegaram a Avignon através dos Les Ballets. Como é que foi o processo?

CP3: O R trabalha neste momento há 5 anos com os Les Ballets e neste momento queria-me aproximar do Alain Platel. Quando viram o espetáculo, o manager disse-me “este espetáculo tem condições para ser visto por milhares de pessoas”.

E: E depois foi um contacto pessoal?

CP3: Sim. Ele podia achar que o espetáculo não tinha condições para ser visto por muita gente. Ele achou que tinha. E portanto pós-produziu-o. A partir daí a gente está no site deles e o espetáculo é deles. Embora apareçam as produções que são nossas, as que tivemos em Portugal e dos institutos em Portugal, etc.. Começámos este processo quinze dias depois de termos ficando sem o bianual (...). E tínhamos uma residência em Berlim já assegurada. Mas nós tínhamos de nos desfazer de tudo porque ficávamos sem dinheiro para nada. O Útero é uma estrutura familiar. Conseguimos algum dinheiro para ir para Berlim, tínhamos a residência num sítio fabuloso para ensaiar. E é a partir daí que começamos a construir o “The Old King”. E depois é que começam a aparecer...A Luísa Taveira programa-nos no Camões e há verbas que começam a aparecer, pequenas. Começam a aparecer os coprodutores. E depois eu, por uma descarga de consciência, digo “ok, vamos concorrer ao pontual e sou eu que vou escrever o projeto todo”. (...) E ficamos em 8.º lugar e recebemos apoio para o espetáculo. Mas já o processo ia quase no fim. E portanto isso quer dizer o quê? Que a partir daí também disse que nunca mais vou estar nisto desta forma. Há uma maneira muito drástica na nossa maneira de atuar. E há uma maneira muito clara de dizer que não quero mais fazer as coisas assim...Concorro ao que tenho que concorrer, leio e continuo a trabalhar. Qual é a grande mudança que o espetáculo tem? É que o R vem dos Les Ballets e diz “tu enquanto estiveres a fazer este espetáculo comigo não vais estar a fazer mais nada”. O R já fazia isso. “Mas tu não trabalhas como ator para outros sítios. Vamos estar 100% concentrados no nosso trabalho”. Isso é a grande mudança e pelos vistos dá bons resultados. Portanto, a partir de hoje temos muito menos dinheiro, porque trabalhamos em muito menos coisas, mas optamos por apostar na qualidade da nossa arte e não numa coisa uma bocado esquizofrénica de ser ator na peça não sei quê, com o encenador não sei quê e depois ir a correr para o ensaio à noite...

E: E fazer produção e contactos e tudo isso...

CP3: Mas isso temos de continuar a fazer, em justaposição. Quando estamos no estúdio só estamos a criar. Não há telefonemas, não há telemóveis, não há nada. Há uma concentração que começa a ser mais oriental, estamos completamente concentrados, 100%. Ainda por cima começámos um processo cheios de dívidas, com o banco a telefonar-nos, etc. Mas ninguém atendia telefones quando estávamos a ensaiar. Estas histórias são sempre um pouco heroicas, são portuguesas e acabam por ter desfechos que ainda não têm fim. Acho que daqui a 2 ou 3 anos ainda estamos a fazer o “The Old King”.

E: Como é que apareceu a possibilidade da residência em Berlim?

CP3: O Mateo Feijó tinha acompanhado o trabalho do Útero, nós já tínhamos sido lá programados na La Laboral. La LaBoral em Gijón, existiu durante 3 anos e foi um centro

mundialmente conhecido. Foi muito importante ir lá. Ele entretanto foi o curador internacional para o espaço do (?) Studios e programou-nos a nós e a mais 9 artistas. Não era muita coisa mas pelo menos não pagávamos o estúdio. Os estúdios pagam-se, são caros mas são muito bons, têm muitas condições. Nós, internamente, sempre quisemos sair. E sempre fomos fazendo isto de uma forma tímida. Mas com o tempo começo a achar que uma pessoa envelhece e as pessoas continuam... daqui a pouco, passados 10 anos, tenho quase 50 e as pessoas continuam a tratar-te como se tivesses 20. Então comecei a achar que isso era também uma coisa inconsciente para não cresceres. No fundo, há uma coisa... parece que o que é bom é manteres-te sempre ali e não saíres dali porque assim não dás muito problema. Eu acho que isso é profundamente negativo no movimento português. É a gente não querer que os outros ao nosso lado cresçam. Eu acho que temos que ter um grande respeito pelos artistas em geral. Mesmo que não nos identifiquemos com a sua obra. E vamos augurar que eles cresçam e que tenham êxito no seu trabalho, impacto social. E só dessa maneira vejo estar neste mundo, não de outra forma. Portanto, as nossas tentativas tímidas de sair eram porque alguém ouvia ou alguém, um programador, fala a outro programador internacional. Mas nós sempre com muitas dificuldades na nossa organização [de entrarmos em] redes ou situações que possibilitassem essa saída (...).

E: Depois de o vosso espetáculo fazer parte das produções dos Les Ballets, foram eles que apresentaram o espetáculo a Avignon ou foi alguém de Avignon que contactou?

CP3: Não, foram eles que apresentaram.

E: Informalmente?

CP3: Pessoalmente. Fomos chamados lá e ele disse porque é que nos queria lá.

E: E quem é essa pessoa de contacto em Avignon?

CP3: São o Vincent e a Hortense, que são os diretores que para o ano fazem 10 anos que estão à frente do festival....Vai haver novos diretores. São eles que decidem. (...) São relações muito pessoais. São relações feitas numa base muito pessoal. São feitas dessa forma. Não há nada a fazer, é assim. Se tu queres trabalhar, tens que ir lá. Queres trabalhar com um encenador, viajas e “olha, sou o não sei quantos e queria que me visses, gosto do teu trabalho”. Tem que ser assim. Não há outra forma. O R ainda é mais pragmático nisso, também acha que só assim.

E: Também foi assim que ele foi bater à porta do Alain Plantel, se sei bem a história.

CP3: Claro. “Gosto de ti...”. E ele “ok, quero-te ver em Paris”. Mas ao segundo mail, porque não respondeu ao primeiro e ele insistiu. E eles querem sempre ver, querem sempre ver pessoas que dizem que querem trabalhar com eles. Eu percebo, eu sou criador. Se alguém diz que quer trabalhar comigo, eu quero conhecer. Quero saber quem é, porque é que está a dizer aquilo, é normal, é bom.

E: A partir desta participação em Avignon já tens outros espetáculos agendados noutros lugares, noutros festivais?

CP3: Sim, sim. No México, em Berlim, Turim, Lille, Roterdão, Paris, Londres na Royal Opera de Londres.

E: Muito bom!

CP3: Sim, é incrível. Quando fomos já havia muitos espetáculos, já havia março inteiro, já havia México. E depois...

E: Mesmo antes de Avignon já havia isso?

CP3: Sim, antes de Avignon já havia muitas datas. Mas depois apareceu Paris, Londres....Acho que o problema neste momento é mais o calendário. Por exemplo, se isto resulta pode-se fazer 50 vezes mais!

E: Que bom. E estes convites vieram também da parte dos programadores que estavam sentados no público.

CP3: Vêm. No caso da Royal Opera vêm de um programador novo que quer fazer uma cisão com a programação e quer que o público se revolte e que se abane. Quer que haja um abanão no público. Há objetivos diversos. Mas eu sinto que...ir o “The Old King” não quer dizer que a nossa próxima criação tenha o mesmo impacto. A gente tem que pensar que um criador volta sempre ao zero e tem que refazer tudo de novo. Agora já sabemos é como os mecanismos funcionam.

E: E pode ser um bom primeiro passo para uma coprodução.

CP3: Sim, isso acho que sim... acho mesmo que sim. Mas o limite não sabes. Porque o limite entre um artista que, de repente, entra na cena ou que não está na cena é quase mínimo. Entre o que está a dar e o que aparentemente não está a dar, é muito ténue. Percebes mas não percebes. Também tens que ter sorte. Há aqui fatores que são abstratos... não dá para dizer que o melhor é que vai ser sempre o chamado. Há vezes em que o melhor fica escondido e não é chamado. A arte não é um sítio propriamente justo. No desporto tu vês os que vão à frente: se chegou à frente então está à frente dos outros. Na arte não é bem assim. Como não é bem assim, também precisas de sorte, de ser persistente, de não ficar triste quando não está a resultar. E não fiques muito alegre, demais, quando está a resultar.

E: Continuar a trabalhar.

CP3: Claro. Continuares a trabalhar. O que é que tu queres continuar a dizer e a fazer com as tuas obras. E não estares só focado no exterior, que é a receção, o sucesso ou não de uma obra. Claro que prefiro que tenha sucesso, evidentemente, que tenha um impacto. Mas se não tiver também sinto que é assim, a vida é feita destes patamares. De às vezes conseguires e às vezes não conseguires.

E: Conseguiste ver vários espetáculos lá em Avignon? Há tempo para isso? Há possibilidade para isso?

CP3: Vi os Forced Entertainment, conheci o Tim Etchells. Conheci o Romeo Castellucci. Ele veio também ver o nosso espetáculo mas não conseguimos falar. Não nos encontramos. Sophie Calle, vi a exposição dela. Foi o que consegui ver. Quando estás num espetáculo, estás no teatro às 17h, tens um espetáculo às 22h, tens de dormir...

E: Agora podíamos passar àquela lista de perguntas que te mandei para vemos onde é que podemos continuar.

CP3: Há várias coisas no Útero que vem com o projeto Na Rua. E há apresentações em 3 sítios agora em Espanha, em Bilbao, Gijón, Santiago de Compostela. Depois em Angers, em França. Há a coprodução com o Paulo Castro, que é apresentado em Madrid, Berlim. (...) Mas acho que um grupo demora bastante tempo a ter um início de uma identidade. Precisa de tempo. É uma coisa que cá não existe, que é paciência. Acha-se que tem de ser agora. Em Portugal é muito recente esta questão das escolas e mesmo com escolas tu precisas de praticar...de fazer. Precisas de um tempo mais dedicado, quando és autodidata, para chegares a uma maturação qualquer, de alguma coisa. E há uma mudança forte de paradigma. Enquanto nos anos 1990 a reação é não tentar ocupar as instituições, porque as instituições eram vistas como uma arte oficial e isso era uma coisa que queríamos combater, portanto ideologicamente não queríamos estar associados a instituições que denegriam um certo ideal de verdade que nós achávamos que a arte devia ter. Depois há uma institucionalização das estruturas, das jovens estruturas. Mais rápida do que com a geração do pós-25 de Abril. E eu acho que hoje em dia é subversivo é apresentarmos os nossos espetáculos nas instituições. E acho que devemos ter uma lógica de poder. Acho que os artistas têm que ocupar as instituições. Porque de alguma forma é caricato ver que hoje há teatros em todo o país e bons, há muitas pessoas a trabalhar para os teatros mas repara que é muito raro ouvir dizer que há artistas associados aos teatros. Há tudo menos os artistas. O que é uma questão estranha. Tens todas as condições: o diretor de cena, o diretor técnico, o de luz, o de som. Mas depois não tens os artistas associados. E quem anda no mundo da arte sabe que os artistas só conseguem desenvolver algum trabalho válido se tiverem continuação nas suas propostas. Portanto, mais do que gostarmos mais ou menos daquele, temos que perceber que quando não programamos certos artistas, que bem ou mal merecem estar, porque têm feito um trabalho que pode não ser tanto do meu gosto mas que merece, que é válido... Se nunca o programo, por uma questão de gosto, estou a promover uma questão de grande injustiça e posso estar a matá-lo, a exterminar um artista. Eu acho que isso é algo muito radical e que tem que ser muito bem justificado. Eu dizer que aquele artista nunca entra na minha casa mas eu sou programador de uma instituição que é pública, parece-me uma atitude que tem existido muito em Portugal, que me parece recorrente e que tem sempre este lado de atitude mascarada de uma radicalidade que não tem sido de todo interessante. E tem feito com que uma nova geração não apareça. É raro tu veres programado um jovem artista de 20 anos ou de 25..."ah, ainda é novo"... Há sempre esta atitude um bocadinho de anular o trabalho que as pessoas estão a fazer...Claro que um artista de 23 ou 24 pode não ter a maturidade do Bob Wilson, está bem...claro. E se calhar em vez de ter 500 pessoas na sala tem 100. Mas é o trabalho dele como programador que ele tenha um pouco mais de pessoas. E é o meu trabalho também ter que o acompanhar...E achar que numa sociedade, seja ela qual for, as gerações também têm que ter alguma convivência salutar e não feita por ruturas geracionais. Aquilo que sinto é que há grandes ruturas geracionais e há sempre uma tentativa de achar que o novo é ignorante ou que o tipo está a começar "é ignorante, não sabe nada...". Lá fora, como tu vês, o Ostermeier chegou a diretor da Schaubühne com 32 anos. Um dos grande encenadores polacos tinha 26 anos. Há uma atitude distinta. Os teatros que digam "off programação", uma coisa qualquer... (...) Sou um grande defensor de uma pluralidade mas para essa pluralidade existir não podes dizer que este é o meu público. Tens é que criar um público de tal forma abrangente que consegue ver muita coisa mas que consegue ele próprio depois rejeitar algumas coisas que não quer. Proteger o

artista do mercado para que ele se desenvolva. Acho que os teatros municipais, os nacionais, existem para isso, para impedir que um artista esteja só exposto à questão do mercado, que por vezes é justa e que por vezes, como a gente tem visto, é bastante injusta. Acho que um artista tem que viver neste limbo. Mas que de outra forma também tem que ser protegido.

E: Ter condições básicas para trabalhar, experimentar e só assim é que se pode evoluir.

CP3: E acompanhá-lo. Acompanhá-lo é bastante importante. Eu programo esta pessoa mas depois vou acompanhá-la e sei onde está daqui a 5 anos mesmo que eu não a tenha programado mais. Eu acho estranho logo à partida programar só uma vez e não dizer que nos próximos 3 anos vens cá 2 vezes. Acho que devia haver uma coisa muito mais global. Acho que todos os teatros deviam ter 2, 3, 4 artistas associados. Digo eu. O que em 10 teatros já dava 40 ou 50. Tirava-se a despesa da questão dos concursos, ganhava-se outra amplitude nas propostas. O que estou a dizer é que o grande défice português é a organização. Tentamos fazer igual a lá fora... Também temos programadores? Temos. Também temos grandes festivais? Temos. Temos grandes artistas? Temos. Temos tudo mas depois a nível de organização parece que há um fatalismo qualquer que faz com que as coisas vão sendo feitas nunca a pensar no futuro... daqui a 10 anos, aquilo que a gente augura para os que vêm. Talvez como sou pai de 2 filhos tenha essa urgência... O que é que vai acontecer? Será que os meus filhos também têm nesta democracia possibilidade de viver bem e com oportunidades? Esse lado da mobilidade eu acho que só faz sentido se for acompanhado. Talvez isso seja o futuro. A gente tem que acompanhar um artista. É como se fosse um tipo que controla os aviões, um controlador aéreo. Tenho que saber que eu o apoiei este ano, com muito ou pouco mas para fazer este trabalho, tenho que saber onde é que ele está agora. Não o posso apoiar e perder-lhe o rasto. Onde é que ele está? Não sei, já não sei onde é que ele está... Isso é que é um trabalho que acho que tem que ser feito. A gente tem que saber onde é que os artistas estão, se a gente os apoiou, tem que saber para onde é que eles foram.

E: Já tiveste possibilidade, ou tens regularmente, de discutir estas ideias com outros artistas ou até com os programadores? Existe esse espaço de discussão?

CP3: Acho que não. Acho que há um défice democrático muito grande e que se agudizou nos últimos 10 anos talvez. Ter uma opinião ou querer construir alguma coisa é visto como: vens aqui tirar o lugar que é meu. Isso banalizou-se. As pessoas acabam mais por não ter opinião porque senão o patrão acha que lhe quero tirar o lugar. O opinar sobre alguma coisa é visto cada vez mais, cada ano pior, como alguma coisa negativa... (...) É sempre visto nesta concorrência um pouco bizarra da geração do meu avô, em que a gente pensava que tinha um trabalho para o resto da vida e hoje em dia isso não existe em nenhuma profissão... A meu ver até felizmente, porque possibilita às pessoas muito mais outras coisas... (...) Os programadores às vezes são muito duros nos mails que mandam a dizer porque é que não programam as nossas obras. E eu passei a ser uma pessoa muito mais condescendente, a ouvir e a dizer ok, um gajo continua a viver. A aceitar. É um trabalho que temos feito em conjunto. Quando dizem muito mal, a gente aceita. E quando dizem muito bem também aceitamos. Não criar aquilo, que se criou também nos artistas, que é quando as pessoas dizem bem de nós são nossas amigas, quando dizem mal são nossos inimigos. Acho que isso não é bem assim. Se há um concurso, por exemplo, tens de estar disposto a ganhar e a perder. Não podes ter mau perder, nem mau ganhar. Não podes dizer que perdeste e então é injusto. Tens que perceber que se perdeste é porque se calhar os outros

foram melhores. E alguns dos teus colegas também são muito bons e merecem. Partir do princípio que tu tens de estar sempre lá e outros é que não, que os outros é que podem não estar lá... é um pensamento redutor dos outros que são teus colegas e que acho que merecem o mesmo respeito que tu exigis para ti próprio. Achar que tem um grupo com 40 anos e só por ter 40 anos merece mais que aquele que tem 20 ou o que tem 20 acha que merece mais do que o que tem 10... Tudo sempre com quantidades e números... é muito pouco democrático. É aceitar pouco o jogo democrático, que por vezes é duro porque se tu não entrares vais ter de te desfazer de muita coisa. Tu, pessoalmente, podes estar em causa porque contraíste dívidas ou opções desse género. Mas tens que aceitar que esse é o jogo em que tu também aceitaste entrar. Aquilo que eu sinto é que uma maior cidadania geral urge em Portugal. Vem um programador e diz “não tens lugar aqui”... não posso dizer gostava que este tipo fosse despedido amanhã. Tenho que partir do princípio que tenho é que continuar a trabalhar mais e possivelmente, na opinião daquela pessoa, melhor para que um dia mereça a confiança de ir àquele sítio. É nesse sentido que vejo o futuro.

E: Tiveste bom feedback da parte portuguesa – imprensa, outros artistas – em relação a Avignon?

CP3: Da maioria das pessoas sim. Acho que as pessoas ficam felizes, veem no nosso projeto a persistência. Ainda por cima é muito simbólico: num ano em que toda a gente ouve dizer que a gente fica sem nada acontece-nos isto. Claro que é bastante simbólico de alguma coisa. Isso é bom para nós, no reconforto que possamos sentir dos colegas, sim. Acho que houve a participação de algumas pessoas... A nível institucional sou franco: senti talvez em coisas pequenas. Nós fomos com um desdobrável sobre a nossa nova criação, com o apoio do Instituto Camões em Paris. Já da DGArtes nem sequer uma notícia houve, a dizer que apoiaram o espetáculo, que estávamos lá... nem sequer uma notícia a dizer “eles estão lá”. Chega a um momento em que já não comento a esse nível. Não entendo, sou franco. No dia da estreia fomos recebidos pelo governo da Flandres, a seguir ao espetáculo, que nos deu os parabéns, que estava muito entusiasmado e que agradecia imenso o nosso trabalho e a relação com os Les Ballets. E o Vincent disse “que estranho não estar cá ninguém português”. Claro que a gente sente isso, não vou mentir, sou português e claro que gostava de ter recebido uma mensagem qualquer. De repente estava a falar com o Ricardo Neves, que tinha sido apurado entre centenas de escritores e dramaturgos para um encontro em Londres e ele disse que (...) no dia da estreia os 9 outros tiveram todos menções dos institutos, parabéns, etc., todos menos ele... Então a nossa geração tem que ocupar o poder e tem que ser um pouco diferente. Um telefonema é uma coisa que demora 20 segundos a fazer e depois 1 minuto ao telefone em que tu dizes muito obrigado por ter feito isto e ficamos felizes... É uma coisa de circunstância, não demora mais que um minuto. Mas para isso acontecer tem que haver uma vontade ou um conhecimento. E ele disse assim “eu também me senti... os outros tinham flores... não era pelas flores, todos tinham sido contactados, menos eu”... E eu disse que é um síndrome... Esse lado protocolar é muito importante e é muito importante dizeres a um artista obrigado e ainda bem que o trabalho resultou, apoiámos na medida em que pudemos, ou não apoiámos, mas estamos agradecidos. Eu acho que isso é fundamental. A nível institucional ainda há um grande défice protocolar das instituições.

E: E a imprensa?

CP3: A imprensa é tímida. O Tiago Bartolomeu era o único jornalista português que estava lá e fez uma página inteira no Público ótima. Conversámos bastante. (...) Ele diz que é muito importante estar lá com outros jornalistas, de outros jornais, de outros locais (...). E que isso também o faz aprender imenso. Ver todos os espetáculos, discuti-los, etc. Se tu me disseses que no maior festival do mundo está um jornalista português...se é bom? Sim. Está um grupo português no IN? Sim. Está um no Off. Então, se calhar, no futuro tem que estar mais... (...) Nessa questão de um criador português no IN era o Luís Miguel Cintra. Só um português... Devia haver mais. Falei com uma amiga jornalista da SIC que me dizia “não temos dinheiro para isso”. Não há dinheiro para haver um câmara e um jornalista que vai a Avignon fazer uma reportagem connosco lá. Não há interesse. Quando digo que não há dinheiro é não há interesse. Uma televisão tem dinheiro. São as prioridades. Eu sou capaz de estar no Euro, construir 10 estádios e estar 24h sobre 24h a emitir futebol, que isso também custa muito dinheiro. Mas depois não tem dinheiro para ir fazer... Claro que custa dinheiro, não estou a dizer que não custa dinheiro... (...) Eu acho que essa questão toda, da prioridade social, de a arte ter esse impacto na sociedade portuguesa é visível que são muito poucos que continuam a lutar para que isso não desapareça. E espero que a gente não acabe a falar sozinhos. Isso então era muito grave. Às vezes tenho um acesso desse negativismo, eu que não sou negativo, às vezes penso que isso possa vir a acontecer. Aquilo que eu sinto é que temos que ter nas representações, no cinema, no que for... quem consiga alguma coisa de relevância, independentemente de ser do nosso gosto ou não, temos que ficar bastante contentes se isso acontecer. Sabendo nós que somos um país muito pequeno, que contribui muito pouco para que isso aconteça. A gente põe lá políticos que não dão importância à cultura, portanto também é culpa nossa. A culpa é nossa de votarmos em políticos que não dão a importância devida à cultura. Não podemos dizer “ah, são os políticos”. Não, somos nós que fazemos um sistema. E que acabamos por aceitar. Espero que num futuro muito próximo haja mais destaque do que aquele que houve. Aquilo que me agradaria mais é “quem são estes artistas?”. (...) Eu queria é que o público pudesse ler... Se tu fores ao site de Avignon está lá a entrevista connosco, podes fazer download. E percebes o que é a gente disse sobre o espetáculo... Está em francês e inglês, salvo erro. Claro que há mais a dizer, mas pelo menos fomos convidados para ir a Madrid e convidados a falar sobre nós e porque é que fazemos as coisas daquela maneira. Se me perguntares, eu fico muito satisfeito por poder ir a um órgão de informação dizer porque é que trabalho desta maneira e poder ter um público que não seja entendido a ouvir porque é que eu faço aquilo daquela forma.

E: Que convite foi esse para ir a Madrid?

CP3: O Festival de Avignon é uma coisa muito protocolar. (...) Tens a conferência de imprensa e antes tens um jornalista que te vai entrevistar durante 2 horas, durante bastante tempo, em que ele tenta saber quem tu és e porque é que acabaste de fazer aquela obra daquela maneira. E todos os artistas daquele ano, convidados para aquela programação, têm essa entrevista. Uma entrevista longa, como estamos aqui a fazer... Falámos em português e em inglês. Podes ir ao site de Avignon, tem tudo, fotografias, partes do espetáculo em vídeo, a conferência de imprensa que fizemos, a conversa com o público gravada, em que podes ouvir o que o público disse e o que nós respondemos ao público. E é muito interessante. De uma forma simples o espectador de Avignon pode saber quem é este? Quem são? E podem-nos seguir. Isso é muito interessante. Claro que é importante teres voz. Claro que é importante a voz não ser sempre a mesma. Claro que é importante. Mas isso é a base da democracia.

E: Foste a Madrid especialmente para esta entrevista?

CP3: (...) Eu viajei de Berlim para Madrid só para ser entrevistado... O R viajou de Avignon para Madrid só para ser entrevistado. Há um grande amor. As pessoas às vezes perguntam e eu digo que é um amor, eles amam os artistas. A grande diferença é seres amado. Mesmo que assobiem – não foi o caso, foi um grande sucesso – mas mesmo que houvesse assobios no final eles amam-te. E gostam que estejas lá e claro que te toca. Sentes-te acarinhado e esses laços de afeto são importantes para um trabalho que tem sempre um grau de dificuldade bastante grande, na forma de ser muito abstrato nos processos internos... Claro que é importante. Dizer que não gosto que um jornal me entreviste... estava a mentir. Gosto imenso que haja interesse no nosso trabalho, acho muito importante termos estado lá e espero que seja uma abertura para outros artistas portugueses.

E: E pode ser? Fizeram-te perguntas sobre outros artistas ou tiveste oportunidade de fazer alguns contactos?

CP3: Sabes que eles estranham muito Portugal. Surpreendem-se como é que nós fazemos as coisas. O XXX ficou louco com o nosso espetáculo e quando a gente disse como é que o fez, ele ficou constrangido. Porque ele, no último espetáculo, investiu dele 350 mil euros. Eles querem saber quem é que há cá mais, claro. Querem mesmo saber. Essa é a primeira coisa: quem é que há mais? E o entrevistador falou da Tânia Carvalho, claro. Acho que a Tânia... ou a Sofia e o Vítor... são neste momento quem está a fazer mais essa carreira internacional e com uma qualidade bastante grande. Muito boa, digo eu. Eles querem saber que relação temos com eles. E dizemos que somos amigos. Engraçado que fomos os 3 nomeados para o prémio da SPA e fico muito feliz seja quem for que ganhe, porque sou admirador confesso do Vítor, da Tânia e da Sofia. Fico muito feliz com tudo o que eles conseguem e ainda vão conseguir. Nesse aspeto eles são muito curiosos sobre o que se passa aqui. E depois há um lado de choque em relação ao apoio que existe. Por exemplo, o facto de agora não haver Ministério da Cultura não lhes entra mesmo na cabeça. Não pode haver político nenhum no mundo, de direita ou de esquerda, que ache que isso não é importante. Eles ficam mesmo “mas é verdade?”. Até perguntam se é verdade. Para eles não há ideologia que justifique isso. Acham que isso não é uma medida ideológica. (...) Falam bastante da Vera Mantero, do Pedro Costa, do Fernando Pessoa, do Saramago...há ícones que eles têm. Mas é muito interessante ter ícones vivos, neste caso o Pedro Costa é um ícone. Também é impossível não admirar esta carreira solitária que ele tem feito, brilhante. Ou a Vera Mantero... Mas o próprio Vincent dizia “eu não conheço a arte portuguesa. E quando há festivais às vezes não se justifica nós irmos lá, não se justifica irmos a Lisboa ver o que se passa”. Eles acham que não há nada...

E: Porque é que acham que não vale a pena?

CP3: Não há um estilo que eles digam que se está ali a passar uma coisa verdadeiramente original. Com a Tânia Carvalho eu acho que eles reconhecem isso. (...) Estão a começar a achar que ela tem qualquer coisa. O R disse é um punk ballético e que eles ficam a pensar o que é que é aquilo? Isto pode ser novo. Isso para te dizer que o Vincent nos disse depois de 2 horas de conversa... que tínhamos um obra parecida com o Steve McQueen... ainda por cima eu adoro! Ficámos a pensar porque é que ele está a dizer isto. Acho que já percebi alguma coisa. São sempre personagens sozinhos. Completamente trágicos. E depois disse uma coisa, vários

disseram: tenham a noção que aquilo que estão a fazer é novo. É completamente o contrário do que me dizem cá. O que me dizem cá é que é uma coisa passada. (...) Ao R tentam não dizer porque o adoram. O R é um génio mundial, as pessoas adoram-no, as pessoas já estão a entrar naquela fase do rockeiro, querem tocar no R. Há pessoas que ficam à espera para lhe tocar. (...) Querem-lhe tocar e saber se ele está bem. Se ele sobrevive. E quando chegam ao pé dele têm aquela coisa um bocado de rockeiro em que primeiro querem tocar e depois ficam com medo e tremem. É muito interessante. É muito bonito. É forte. É para perceberes que é uma coisa em que eu também me questiono, o que é que eles acham? É novo. Então em Portugal dizem que é uma coisa....não é que não tenha interesse, tem interesse. Depois lá dizem o contrário. Claro que queres perceber porquê. É porque não me conhecem e então têm mais distância? O Simon (?) convidou-nos para irmos lá a casa deles quando formos lá em janeiro e diz que quer saber mais. Ficou mesmo atormentado. Foi ter connosco e fazia vénias e dizia como é que é possível? Como é que é possível vocês fazerem isto assim? E é muito engraçado porque eu acho que isso é normal. Aquela atriz que ganhou o Óscar, a australiana, diz que só conseguiu ter sucesso quando regressou para o teatro nacional lá de Sidney quando ganhou o Óscar. Diz-se que em qualquer parte do mundo tu primeiro tens que ser reconhecido lá fora. Depois é que te reconhecem dentro do teu país. Acho que é um pouco assim. Dentro do teu país há uma tendência qualquer...

E: Pensei que era uma coisa dos países mais pequenos.

CP3: Mas o nosso é pequeno.

E: O nosso é mas a Austrália não.

CP3: (...) Ela disse que é geral. E eu concordo um bocadinho. Ou então uma grande atenção a quem vem de fora. Eu não conheço e então vou dar o benefício da dúvida. (...). Claro que acho estranho irem instituições portuguesas a Avignon e não nos irem ver. E nunca terem visto o espetáculo. Isto não são queixas... As pessoas dizem “mas sentes o quê?” Tristeza. Vão diretores de teatros e não nos vão ver... podem não nos programar para o resto da vida mas eu sinto que todos os outros têm orgulho. Um belga, se estiver lá, tem um orgulho, vai o governo, vai uma comitiva toda... Houve agora um problema com os Les Ballets de quererem dar menos dinheiro e todos os artistas se revoltaram... a Anne Teresa de Keersmaecker, o Sidi Larbi....todos “não, isto não pode acontecer”. Eles têm uma união... Eu quero ser feliz, não quero pensar que vou para o meu país e que não me dão o valor que eu achava que era devido....O meu país também coisas positivas... sou eu que tenho que dar esse contributo para que seja melhor e não me estar a queixar que não fizeram isto ou aquilo. Talvez através da insistência mesmo nos apoios. Não me deram este apoio? Então vou tentar perceber porquê. Se calhar acharam que era muito dinheiro ou acharam que eu estava a ganhar muito. Ou acharam que o projeto não tinha valor. E então eu próprio vou insistir, vou outra vez. Vou lá dizer que o meu projeto merece... (...) As coisas às vezes não passam só por coisas institucionais mas por questões protocolares e emocionais. Tu receberes uma carta ou um postal às vezes é mais importante do que receberes um apoio, por incrível que pareça. Embora precisas de apoio para poder viver. Entendes onde eu quero chegar? É fundamental a questão emocional. O pior que pode haver é um atleta ou um artista, alguém que se movimenta nestes mundos muito sozinho, achar que continua sozinho. Três mil pessoas vão vê-lo mas afinal os portugueses, os que eram do teu país, não foram ver, porque acharam que não era interessante ir ver. Depois claro que isso te atinge. Mas não te atinge negativamente. Ficas... é como se a tua mãe e pai não te fossem ver. Fazias em Lisboa e

a tua mãe e o teu pai diziam “desculpa lá, tive mais que fazer e então não te consegui ir ver”. Isso evidentemente... é esse lado emocional que as pessoas não percebem. É como na relação de um pai com um filho, não vive só de dinheiro. Não vive de dares dinheiro ao teu filho, vive de lhe dares um abraço. Os artistas não precisam só de dinheiro, precisam de serem ouvidos, de alguém que os entreviste, alguém que os oiça. Porque é que estás a fazer isso? Como é que chegaste ali? Foi por ti? Com a ajuda de quem? É muito importante. O nosso trabalho é muito solitário. Os artistas merecem sentir que são olhados. Nesse sentido o trabalho das instituições pode melhorar muito. Na relação que tenho com a DG Artes eu sinto que eles pensam que a gente só quer é dinheiro. Eu acho que não. A gente necessita de atenção. E eu acho que o novo artista gosta de sentir “tenho 25 anos mas também sou atendido aqui no gabinete, como é o Luís Miguel Cintra”. Estou a dizer o Luís Miguel com consideração porque é um artista muito considerado. Eu também sou novo mas também me ouvem... Eu acho que isso é muito importante. Mas como há muito poucas pessoas... há sempre um défice porque não há dinheiro... tu tens uma pessoa que faz o trabalho de 3... claro que o apoio emocional deixa de existir. (...) Mas tu seres o diretor de um teatro importante e ires ver [um espetáculo] a um armazém qualquer ver tem uma grande importância simbólica, não é? Demonstras que estás atento. Demonstras que és uma pessoa ativa. Eu percebo que é lixado porque depois tens uma vida, tens filhos e isso consome-te. Por isso é que as pessoas deviam estar menos tempo nas instituições. Mas o tempo que estivessem era mesmo quase a perder o fôlego. Não podiam ser ciclos inferiores a 5 anos mas no máximo só podiam ser 2 ciclos de 5 anos. Porque a seguir as pessoas devem pensar que têm que ir fazer outra coisa. Eu acho que, depois de 10 anos da tua vida que dediques a uma coisa, tens que fazer outra porque deves estar, se a fizeste bem, extenuado, moribundo... (...) Eu acho que os ciclos são de 5, 10 anos. Mas tu ires para um cargo qualquer durante 3 anos, não tens tempo de instalar nada... (...) Pergunto-me a mim próprio se um dia, como artista, estou aberto a servir o meu país de uma outra forma que não seja através da criação. E contribuir de uma forma ativa para que a sociedade seja diferente, naquilo em que eu acredito. É sempre uma pergunta. Eu acho que isso exige interrupção. Eu acho que não podia ir para diretor de um teatro e continuar a criar como se não fosse diretor de um teatro. Teria mesmo que equacionar uma paragem. Em 5 anos fazer só 2 criações.... (...) Acho que tem que haver silêncio. Tem que haver uma reconsideração da tua posição, daquilo que fazes. Acho que é uma conclusão talvez da conversa que estamos a ter. Mas acho que as questões emocionais e as relações são muito importantes. Eu acho, claro, que tens de ser tu a dar o passo de mudança mas às vezes sinto que o acolhimento demora tempo demais. Mas isso é Portugal. Há um email que mandei, não vou estar a dizer a quem, a dizer que estarmos fora da programação durante 3 anos é injusto. Agora que estamos no apogeu, que conseguimos uma coisa... E que estamos com força para fazer mais 2 ou 3 é que dizem que temos de esperar mais 3 anos? Acho que essas coisas é que são muito a contratempo. Acho que em França não se passa assim. Se um artista tem algum resultado num desses festivais, assegura logo as 2 próximas criações e tem logo uma digressão gigantesca. Há uma continuidade muito mais premente. E isso... claro que o faz também ter mais autoestima e mais autoconfiança. É óbvio.

E: É uma questão de continuidade.

CP3: Claro. O R está num pico de forma. Ele entra em palco com uma responsabilidade e sabe a dificuldade a que estamos expostos. Mas ao mesmo tempo ele também está a vibrar com uma alegria que é contagiante... (...) Mesmo que eu não goste do trabalho, ele emana uma alegria em

palco que é contagiante. Mesmo para alguém que diga “Odiei.” Ou que não tenha uma relação boa com a criação. É engraçado, os bravos que ele teve... Mas se há um intérprete que está intermitente, quando vai fazer um trabalho claro que a autoestima dele não está no melhor. Porque ele esteve 7 meses sem trabalhar e depois vai para um novo trabalho... Claro que ele está a pensar “e se isto não me corre bem?”. Isso influencia muito uma obra. E tu tens pouco tempo para ensaiar. Se tu tens 5 semanas e tens um intérprete que está a viver uma crise, que foi contagiado por esta (...) crise coletiva, terás imensa dificuldade em fazer uma obra de referência, mesmo que haja muito boas ideias. É complicado. E eu acho que volto a nós. Somos uma geração a tentar fazer da arte uma coisa muito mais banal, no bom sentido, em que as pessoas vão ao teatro porque é uma coisa normal. Vão uma vez por semana e discutem no café. “Isto foi horrível. E chorei. E ri. Ou quero rir ou chorar”. Acho que isso é muito importante. Cabe-nos a nós esse papel de não vitimização. E não deixar só os políticos falarem sobre nós. Não. A gente tem que ter uma voz. E quando falamos em público não pode ser sempre uma questão de vitimização. Está péssimo mas este é o nosso tempo e nós vamos transformá-lo. Bem ou mal, com mais ou menos condições mas chegou o momento de dizermos que não vamos ficar parados porque o Estado diz que só há dinheiro para 10 e tu és o 11º. Temos que ser nós com a nossa força de querer sobreviver a uma situação muito difícil e em muitos casos injusta, para conseguir algo de novo, num país que acreditamos que tem qualquer coisa de modernidade no seu pensamento. Que não é só apenas aquela coisa que fica ali ao canto e que as pessoas dizem: quem são estes? Portugueses? Parece que não somos europeus... (...) Estamos na comunidade mas é tudo...”portugueses? O que é que estão aqui a fazer?”

E: É verdade que, como tu disseste, [os programadores perguntam]: vir a Lisboa ver um festival ou uma plataforma que reúna diferentes espetáculos, porquê? Mas porque não? Há voos diretos, confortáveis, pouco caros, diários...

CP3: Tem que ser para comprar. Imagina que eu trago 20 programadores mas eu tenho que ter alguma verba para que 4 ou 5 sejam quase obrigados a comprar. Eu não posso deixar só...”olha, se gostarem comprem....se não gostarem não comprem...”

E: E como é que isso se faz?

CP3: Acho que é só económico... No Teatro de Almada, às vezes, vem aquele teatro argentino com o apoio da Embaixada Argentina. Porquê? Porque é importante para eles terem um espetáculo argentino cá em Lisboa. Há uma participação económica. É óbvio que isso só se faz com lobby positivo entre programadores, conhecendo-os pessoalmente e dizendo que há aqui 2 ou 3 que não podem continuar a...”ai é? Então mostra lá. Ah, tens razão. Mas eu não tenho dinheiro para eles 3. Mas eu tenho, pago-te e eles vêm cá.” E não vêm só cá, vêm cá e acolá...

E: O que eu tenho percebido é que quem vai a Lisboa, vai só a Lisboa. Não há um circuito.

CP3: Não, não funciona. Mas não pode ser só de férias. Temos aqui 3 ou 4 pessoas bastante influentes e temos de tirar deles alguma coisa. Mas isso tem que ser articulado. Se eu chamo os programadores e não tenho dinheiro então vai ser difícil...

E: O Alcantara tenta fazer isso. E o Rui Horta tem a plataforma...

CP3: Fomos lá com o “The Old King” e fomos lá com o “Ensemble”. E o que eu senti é que eles às vezes veem e dizem que não. E a seguir a Avignon dizem que sim. É tudo... O artista não pode entrar nessa esquizofrenia. Mas é assim, muda-se o papel de embrulho e já é bom. Mas é a mesma coisa. É como as conservas. As conservas são vendidas assim mas se for num papel todo bonito já é gourmet.... as pessoas já comem. É tramado. Um artista tem que viver com isso mas também se afastar um pouco disso. Ao mesmo tempo, quando está de fora, tem de perceber que isso é muito assim. São trocas comerciais. Como é mais comercial tem que ter uma atitude mais comercial. Por exemplo, eu sei que o Teatro X é muito importante, então eu meto lá 3 portugueses. Mas que tenham sentido. Não podem ser indistintos, tem que haver qualquer coisa, tem que haver quase uma curadoria, tem que haver pessoas que veem espetáculos de uma forma contínua. Há um trabalho que está sempre para lá do ordenado que tu recebes. E isso é pessoal. Transforma-se, em Portugal, numa questão pessoal. Enquanto que lá fora ganham suficientemente bem para fazer isso, mesmo que tenham que estar 18 horas a trabalhar. Mas são pagos. Em Portugal não és pago para isso. É uma coisa que tu queres muito, uma ambição pessoal. Temos que perceber como é que tornamos esse sistema das pessoas que acompanham a arte mais justo. Como é que fazemos? Uma delas é os estudos. É falarem de nós. É haver revistas em que as pessoas possam saber quem são estes. Em várias línguas. Claro que há muita coisa a fazer. Há coisas que têm que ser feitas. E estes élanos podem ser aproveitados? Sim. Se calhar é mais fácil hoje em dia ir falar com o Vincent e dizer-se que é português porque ele gostou muito de nós termos estado lá. E então pode haver um link. Há mesmo um link. Ele disse ao Tiago, eu achei graça, estava mesmo orgulhoso de termos estado lá...Se houver uma continuação institucional, claro que ele está aberto a perceber que se calhar há qualquer coisa a que nunca esteve tão atento e a que devia ter estado mais atento nestes 10 anos.

E: Pode ser. Acredito que sim.

CP3: Porque o próximo artista associado é do Congo. Um francês e um do Congo. Ele está atento ao mundo inteiro. Ele viajou de certeza para o Congo e então pode vir a Lisboa.

E: Ainda não consegui perceber o que é que provoca esta resistência. Parece que há qualquer coisa mais do que um obstáculo geográfico ou financeiro.

CP3: Eu sou um amante de futebol. E ainda vivi naquela geração em que nós não éramos apurados para nada. Mas tínhamos muito bons jogadores como temos hoje. Foi preciso haver uma grande reestruturação, primeiro da autoestima. Hoje em dia até põem jogadores médios em grandes equipas....O jogador português tem uma aura internacional, mesmo que não seja muito bom, já é bom. Acho que isso tem que se passar com os artistas. Uma profunda reestruturação da imagem do que se passa cá. Porque a imagem do que se passa cá é, a meu ver: tudo muito aleatório e faz-se ou não se faz...Uma coisa muito casual...As pessoas sabem que há cá novos teatros muito bons, que há programações internacionais. Mas eles acham sempre...”onde é que estão os artistas portugueses?”. Eles acham sempre que há um défice de artistas portugueses nos teatros nacionais, nossos. Eu vi o (?) a falar de Guimarães...”há uns artistas portugueses mas como é que eles vivem daquela maneira?”. Eles acham que não existe num país da comunidade uma coisa tão frágil. Eles gostam imenso de cá vir, adoram o público mas depois às vezes dizem “mas quem são?”. Não conhecem. Então há um trabalho qualquer de junção, de nívelação, para que de repente isso aconteça.

E: Gostaria de perceber, também através das vossas respostas, porque é que os programadores não vêm?

CP3: O Festival de Avignon passou por todo o movimento da nova dança portuguesa. Foram 25 anos. Houve 2 décadas, ainda por cima com o surgimento de grandes artistas no teatro e na dança, de que ele nem sequer ouviu... (...) O que é se passou? Houve a Europália, houve Lisboa Capital da Cultura, houve a Expo, o Porto 2001... (...) A partir do Lisboa 1994 vimos 4 espetáculos da Pina Bausch, os encontros ACARTE, o Jan Fabre, começámos a ter contacto com obras internacionais de uma forma banal, quase todos os anos vêm cá artistas que são referências de nível mundial. Isso existiu. Mas então o que é se passou? ... Há a nova dança toda. A Vera, a Clara...há nomes que conseguem um circuito internacional mas tu pensas no que é que se passou e não percebo muito bem...Há qualquer coisa que ficou presa... O Rui Horta faz a plataforma de 2 em 2 anos... Vai existindo este hábito...

E: Os programadores portugueses fazem tudo para ter artistas estrangeiros em Portugal. Simplesmente a circulação não acontece em igual medida em sentido contrário.

CP3: Há uma coisa que é: a maioria dos espetáculos está a ser feita meia dúzia de vezes. Não há tempo sequer de ver o espetáculo. Para um espetáculo, tens 4 sessões... Se tu não és muito persistente fazes só aquelas 4 vezes. Mas aquelas 4 vezes se calhar não coincidiam com a data do programador te acompanhar e assim não te vê...Há uma quantidade de coisas que ficam por fazer... Nos teatros há qualquer coisa que não se passa. Para ires ao Porto é muito difícil. Ou uma circulação no país. É situação bastante grave. Estreias na Culturgest, 2 dias. Se fazes um espetáculos passados 7 meses, o mesmo espetáculo...além de ser possível que os intérpretes já não possam... tu corres o risco de eles, os programadores que te podiam acompanhar, não estarem livres nessa altura... E se não estão livres nessa altura já não te vão ver e já dificilmente podemos ir mais longe. (...) É uma questão de concentração. É necessário artistas concentrados. Por exemplo, a minha carreira de ator. Não está abandonada. Mas neste momento não posso ser ator e diretor ao mesmo tempo. Porque isso é visto como dispersão. Tu tens que estar muito focado numa coisa. E as pessoas que estão numa direção também têm que estar nesse foco. (...) A gente precisa de novos diretores com novas ideias. E de pessoas frontais. Há pessoas que têm tido uma grande frontalidade tanto a dizer “programo-te”, como a dizer “acho que o teu trabalho não tem qualidade”. Falta também uma nova camada crítica que esteja mais do que a defender o lugar. Porque as pessoas também são chamadas e depois pensam “fui chamado mas se calhar daqui a 2 anos ainda nem acabei o meu mandato e estou a ser posto fora”. Então não têm sequer estabilidade para fazer seja o que for. Nesse aspeto acho que há uma ausência de estabilidade. Tu convocas alguém para um cargo e depois essa pessoa todos os dias se sente desautorizada. Passado um ano parece que passaram uns 5 anos. Isso acontece num vetor bem conhecido que é o Teatro Nacional D. Maria II, que não tem qualquer tipo de crédito em lado nenhum. Eu acho que devia ser um teatro nacional que estivesse num circuito internacional de grande qualidade, com encenadores e com produções de grande qualidade e muitos encenadores novos. Não é isso que se passa. (...) Está-se a criar um ciclo vicioso, para mim bastante grave, em que as pessoas deixam de falar, deixam de opinar, deixam de ter massa crítica. Porque entraste no cargo e o próprio meio já te está a pôr em causa...o próprio meio está desconfiado, está tudo desconfiado...pior que a crise, que ela há de passar, a das notas de Euro...mas como é que ficará um país desconfiado, num género de guerra civil, com toda a gente desconfiada de toda a gente...(...)...é muito grave... (...) O que tenho tentado é não ter medo de falar e de dizer o que

sinto...Até de ter relações de amizade, que entre nós, num meio pequeno...os artistas, os programadores...claro que se tornam amigos....mas até isso começou a tornar-se um tabu...(...) Há um diretor novo que entra e já está toda a gente a dizer que para o ano ele já não está lá. Isto é um descrédito total. Se esse descrédito passa para fora... Há uma coisa que a gente tem ouvido, é que há muitas pessoas que acham que não há uma defesa internacional da arte portuguesa. Quando nos perguntavam a gente dizia um rol de artistas de que gosta e não gosta mas que são importantes...Mas há malta que eu sinto que vai para fora e diz “aquilo não há nada”... É como uma autodefesa “olha, programa-me mas é a mim”. Isso até entre os artistas dá uma imagem um bocado pacóvia do país. Então não há nada? Não há mais? É isso que se está a passar e que acho que até foi muito anterior à crise económica. Toda a gente desconfia de toda a gente. (...) E quando começou a passar-se isso dessa forma comecei a dizer que alguma está-se a enraizar de profundamente negativo. (...) Toda a gente se ataca mutuamente. E toda a gente faz escândalos. Eu acho que isso passa lá para fora a imagem de um país desorganizado, de um país onde as pessoas se apropriam das coisas (...).É uma imagem, se quiseses, corrupta, em que as pessoas estão mais importadas com a sua carteira do que com o bem do país... instala-se e depois já se torna uma coisa coletiva (...). É o que tu sentes no exemplo do Teatro Nacional. Continua a ser, passados cem anos, anedótico... (...) É um sítio que não deixa de ter uma imagem, por muito que tu queiras, profundamente negativa e ir lá quase se transformou num estigma negativo... Há um teatro nacional, que devia ser o maior orgulho de todos os portugueses e de todos os artistas, e ir lá transformou-se num estigma negativo... E tu dizes que algo de profundamente errado se passa num país em que isso acontece. (...) Continua a ter os vícios para mim negativos de qualquer país que não está desenvolvido. Como diretor de um teatro nacional, uma pessoa tem de ser capaz de programar mais do que aquilo de que gosta ou não gosta. Mas eu tenho que perceber que país é este e se eu quero ter no futuro um país moderno ou não. Ou com capacidade de ser um país diferente nesse aspeto de ter uma imagem de modernidade. Eu acho que isso é possível mas não numa atitude de vitimização. Ou numa atitude de dizer mal de toda a gente.

E: Não. Porque é altamente contraproducente.

CP3: Muito contraproducente. E eu quase que diria terrorista. No fundo, imagina, eu posso-te atacar a ti sem te conhecer de lado nenhum, sem razão nenhuma, só porque tu tens um cargo e eu não tenho. E depois se eu tiver o cargo também me atacam a mim. Quer dizer...é uma coisa que acho profundamente desnecessária e cada vez mais fechada. (...) Eu estou a tentar a ir a um pensamento para o teu estudo. É uma coisa que passa também para fora. Não acredito que seja interna e que não passe para fora. Eu não acredito que seja uma coisa que se passa aqui e que os outros não sintam. Os outros sentem...”há ali muito talento mas aquilo... eles não se entendem....há qualquer coisa...”. Então eles também não têm muita vontade. “Vou para lá e ele nem sequer me recebe...”. Há qualquer coisa que eles sentem que não é sério. E não é verdade, acho que é injusto. Como no o futebol, a certa altura resolvem que “temos que ter uma boa imagem”. Então hoje qualquer treinador português é bem visto. Qualquer jogador é bem visto. Somos vistos como clubes com pouco dinheiro, em relação aos grandes clubes, mas os clubes com muito dinheiro já dizem que quando vão jogar lá têm que ter respeito porque são clubes muito bem organizados e têm bons diretores. (...) Eu acho que a arte vai ter que ter alguém novo. O Ribeiro da Fonte era uma pessoa ligada às instituições mas um apaixonado dos artistas. E conhecia-os, queria conhecê-los pessoalmente. Tornou-se amigo de muitos.

Completamente o contrário do que dizem que pode ser hoje o trabalho. Um dirigente pode perfeitamente conhecer as pessoas e ser amigo delas e ser independente. Não tem que estar escondido não sei onde. Isso é muito curioso. (...) É uma geração que reconhece os artistas e os agentes...e que tem essa capacidade emocional de lhes dizer obrigado pelo esforço. Vocês não foram políticos, não optaram por isso mas o vosso trabalho como artistas é fundamental para a imagem de Portugal que nós achamos essencial. Nessa geração, nos anos 90, ainda aconteceu muito isso. Depois há muita gente que se desilude com a política. Ou que faleceu infelizmente e precocemente. Mas deixa de haver essa intelectualidade que vê nos artistas um obrigado por existirem, por viverem da maneira que vivem, às vezes mal, mas que acham que é fundamental para a sociedade. Eu acho que tem que haver essa ideologia. São pessoas afetas a várias ideologias, não acho que tenha de ser partidário. Há pessoas de todos os quadrantes políticos que podem ter um pensamento, diria eu, mais justo. E quando isso acontecer vai haver lá fora uma imagem mais organizada. (...) Quando tu retiras um Ministério, dás a imagem de um país muito retrógrado. Independentemente de o Ministério ser uma coisa mínima, quase já sem dinheiro. Mas o símbolo que isso representa diz que o país não dá importância nenhuma aos artistas, nem à cultura. (...) Espero que os intelectuais, pessoas interessadas em como é que os artistas vivem, ou até na questão sociológica, têm saído estudos, poucos mas alguns... espero que talvez venham para a política.... Porque para um artista ir para a política tem que ter mesmo um desígnio muito forte, porque se não é uma perda de tempo. Acho que a sua intervenção já é em si política. Não tem que ser partidária ou parlamentar para ele ter essa vivência. Quando falo com pessoas, espero que tenham a coragem de ocupar esse espaço vazio, completamente vazio. Porque são altamente violentadas essas pessoas... Os artistas têm essa coisa doida e violenta e livre de quererem defender coisas de uma forma emocional, excessiva, diria eu... Mas as pessoas têm que ter uma grande paixão para estarem lá e para discutirem dessa forma com os artistas. Acho que faz falta uma nova geração de pessoas que ocupe a política mas, para mim, seria fundamental que viesse do pensamento, da intelectualidade e que não viesse dos partidos. (...) O importante é alguém que tenha um conhecimento administrativo de como é que funcionam os aparelhos do Estado, que são um pouco complexos no seu funcionamento, e que haja uma nova geração que tenha bastante vontade de ocupar esse espaço, que digo que neste momento está vazio. Tu queres um júri e não consegues arranjar. E depois vais buscar pessoas de 5.^a linha que ainda por cima colecionaram ódios ao longo do tempo. (...) Porque ninguém aceita. (...) É essa a fragilidade da democracia: as melhores pessoas não estão a exercer porque acham que exercer – que é um ato cívico, exercer politicamente, uma coisa de grande cidadania e dádiva – é no fundo uma coisa que lhes destrói a carreira. Quando as pessoas são convidadas democraticamente e dizem que não porque aquilo é profundamente negativo, imagina ao estado a que chegámos. (...) No próximo concurso vais ver a dificuldade. (...) Esse ciclo é que se devia interromper. (...) Vai ter que se repor o Ministério. (...) Eu acho que nesse aspeto um organismo como o Instituto Camões é fundamental. É muito conhecido mas há um défice de saber o que é que realmente apoia ou de que forma. Ou a nível internacional qual é a coisa concertada com outra. Isso é um mal geral...como é que as coisas estão ligadas...

E: Porque perdes mais tempo, fazes o trabalho sempre a partir do zero. É mais caro.

CP3: Muito mais caro. Por exemplo, apoias um artista que vai a Paris e a Budapeste, já não é a mesma coisa de ele voltar e ir de Lisboa a Budapeste. (...) Acho que vem um mundo por aí, bastante aberto a que as pessoas possam entrar nele e consigam fazer dele realmente uma coisa

melhor. (...) Acho muito pouco tu estares só a dizer mal de tudo e de todos. Acho mesmo muito pouco. Eu sentar-me à mesa do café e estar a dizer que este é mau, aquele é mau, o outro é mau... Claro que vou lá fora e digo o mesmo. Além de não ser essa a imagem, porque acho que não coincide com a realidade, há muita coisa boa, acho que é um papel que nos cabe a nós. Os artistas não se podem demitir e dizer que não têm nada a ver como as coisas são feitas. Porque eles são responsáveis pelo modo como as coisas acabam por ser levadas. Porque muitos deles estão ligados a instituições e nós tivemos muitas conversas com ministros, com secretários de estados e nós tentámos intervir. Com o tempo cada vez menos. Mas tentámos que aquilo tivesse alguma lógica. Mas com o tempo crescemos e a nossa lógica cresceu, ficámos maiores. Houve erros crassos no concurso como por exemplo os espaços... Todos tinham que ter espaço. (...) Apoias cem pessoas e dizes que tem que haver cem espaços. (...) Alínea c: para concorrer a isto tem que ter espaço. Então todos nós tivemos espaços, todos eles, na grande maioria, com grandes défices de condições, como deves calcular. Mas ao mesmo tempo que fomos obrigados a ter espaços, os teatros estavam já todos construídos e havia já uma rede. Então tu dizes que aquela alínea é um absurdo. Então deviam obrigar os teatros a ter estes artistas associados... Havia cem companhias com cem espaços, que não custavam menos de 1000 Euros por mês e então parte do orçamento foi todo estoirado a gerir espaços que tiveram grande dificuldade em criar massa crítica, não é? Neste caso, público. Porque havia espaços a mais, coisas a mais. Por incrível que pareça e num país como o nosso.

E: É dispersão em vez de articulação.

CP3: É isso mesmo. Claro que logo começámos a ter menos capacidade de intervenção. Cada vez temos menos gente a assistir aos nossos espetáculos. Hoje em dia temos 20 e dizemos que não é nada mau. E 15 conhecemos. Então está mesmo a haver uma crise também nossa. Então há qualquer coisa profundamente errada. Mas tu não querias sair do concurso porque era a única forma de teres algum dinheiro e seres profissional....(...) Hoje somos um país que tem tudo, tem teatros, só faltam salas de ensaios...Mas com muito pouca articulação... Por muito que custe, tem que haver espaços abertos a programação off, porque os artistas merecem pelo seu percurso entrar ali. E por muito que nos custe tem que haver. É talvez nessas coisas pequeninas, nessa articulação....Acho que a partir de dia 20 de agosto vai haver um pedido de contributo para o concurso e eu vou dizer que esta é a maior aberração: “ter que ter espaço”. Na Cornucópia, na Comuna ou no Bando era fundamental o espaço... No Bando porque era a identidade. E é isso para mim a grande mudança. Hoje em dia eu acho que uma nova Cornucópia, alguém que encene repertório de uma forma muito boa como o Luís Miguel, não precisa de ter um espaço daqueles. Pode ter perfeitamente um teatro. E pode estar ligado a um teatro. E um teatro terá muito melhores condições, porque nada terá que ser criado de raiz. Será mais barato. Eu acho que esse tipo de sinergias seria o grande impulsionador possivelmente disso que dizes sobre a internacionalização. Se eu tenho o teatro nacional e tenho agregados ao teatro nacional 10 artistas, 7 portugueses, independentemente da nacionalidade mas que trabalham cá, e 3 referências internacionais, da mesma geração ou não, acho que terás muitas hipóteses que alguém queira vir ver uma semana de espetáculos. Que queira ver 3 ou 4 dessa rede artística que estás a criar. É isto que eu sinto que falta. Se me perguntasses o que é que eu faria no teatro nacional, era isso. Era ligá-lo internacionalmente a sítios fundamentais mas ao mesmo tempo ligá-lo a encenadores contemporâneos, novos, fundamentais também. E fazer daquilo um centro para estar sempre a produzir, com menos dinheiro evidentemente. Não se podem fazer projetos

de 300 mil euros. Não há dinheiro para isso. E fazemos uma movimentação que seja realmente marcante, geracional. E durante 2 anos ou 3 são aqueles artistas, depois mudam. Mesmo que dissesse no fim “odiei mas passou-se qualquer coisa a nível de organização muito diferente”.

E: Uma coisa concertada, a longo prazo.

CP3: Abdicares dos conselhos de administração, que ganham 70 mil euros por ano. Para quê? Três vezes 7, 200 e tal mil euros. E aplicar aquilo na programação. Fazer uma estrutura muito mais pequena. Em movimento. Adaptá-la aos dias de hoje. E não fazer uma coisa pesadíssima em que toda a gente ganha imenso.

E: Se há espaço para partilhares essas ideias então é mesmo o momento, porque, se não é criada uma situação de encontro e de discussão, pode haver pessoas do lado do financiamento que estejam de facto desligadas da realidade dos artistas.

CP3: Tu tens razão. Desligadas e desconfiadas. (...) E acho que falta também uma coisa como abriu para o São Luiz. Têm que abrir concursos públicos... (...) Não pode haver só nomeações políticas. Tem que haver concursos que legitimem as pessoas. (...) Claro que tu tens que ter uma energia fora de série num momento destes. Há 10 anos também. Hoje as pessoas estão a ficar mais velhas e os artistas não perceberam que...por isso é que eu gosto muito de trabalhar com bailarinos, eles percebem que o fim é iminente. O fim é iminente, eles têm carreiras curtas. Eles sabem que aquele pico atinge um período muito curto. E sabem que aquilo vai ter um fim e se vai reformular noutra coisa. E por isso é que encontras muitos bailarinos que depois são diretores de cena, são isto, são aquilo. Porque admitem que a vida deles é mesmo finita, a nível de carreira. No teatro encontras muito menos isso. As pessoas acham que têm 90 anos e ainda são atores. Eu tenho uma posição um pouco contrária. Acho que a vida é muito rápida.... Depois de Avignon vai ser difícil... eu que sou português, que tenho noção da minha realidade, tudo o que for a acrescentar a isso fico feliz. Mas sei que aquilo é um pico. Um pico qualquer que teve que ter muitos fatores a ajudar... O R, a relação com os Les Ballets... É assim dessa forma...(...). Também acho que os criadores não têm que estar com a obrigação de fazer não sei quantas peças por ano. Têm que começar também a pensar que as peças são mais...não te sei explicar...que também têm um fim...Que pode acontecer um fim. Como pode acontecer nas relações entre as pessoas. Como a vida, por muito que te custe, é uma coisa que é finita. Eu acho que é fundamental tu pensares nisso. Porque senão tu achas que és eterno e achas que há qualquer coisa de grandioso associado a ti, e eu acho que isso é muito pouco interessante. Foi isso que gostei de ver em Avignon, são artistas muito famosos, mas todos eles muito simples. Alguns muito com essa noção de que isto está a acontecer-me mas não quer dizer que daqui a 10 anos, ou mesmo 5, eu ainda esteja aqui. (...) Acho que, para voltarmos ao início da democracia, tem que haver um novo 25 de abril mesmo.

E: O momento de crise é um momento de recomeço. Resta de saber para quando e de forma.

CP3: ...(...)...tenho que acreditar nisso senão não podia continuar aqui, se não pensasse dessa forma.

E: Gostei muito da conversa. Muito obrigada.

CP3: Gostei de pensar contigo.

Criador Português 4 (CP4)

CP4: Em relação à experiência profissional a nível internacional no meu caso eu já comecei com um pé cá e um pé na Bélgica, aliás em Roterdão, foi assim que começou. (...) A vida internacional começou assim, com projetos que desde a sua origem são internacionais, têm sempre parceiros internacionais na sua criação. E, por um lado, tive sempre apoio da Bélgica, é mesmo o maior parceiro, e quando digo Bélgica digo aquilo a que chamam «working places», tipo WP Zimmer ou então grandes sítios tipo Kaaitheater ou Vooruit em Gent ou Monty em Antuérpia. Têm muitos espaços, muitos centros artísticos e fui sempre muito apoiada pela Bélgica, desde o início e continuo a ser. Mas antes desse apoio, por assim dizer, a Gulbenkian foi o primeiro pontapé no rabo que sempre apoiou em qualquer ida para fora. Como estudei fora, em Utrecht, fiz o meu Master of Arts em Utrecht, isso também me deu uma ligação internacional. E depois as tournées, a partir do Flatland sobretudo, foram quase todas apoiadas pelo Instituto Camões. Portanto, tem sido também um super apoio. Portanto, estes três braços... Depois, claro, existem outros países e outras coisas, por exemplo, agora vamos a Liubliana e também já estivemos em Liubliana, portanto, há uma continuidade mas não há uma regularidade da mesma maneira que há com estes três grandes parceiros.

Entrevistador: Esses três grandes parceiros são a Gulbenkian, o Camões e da parte belga?

CP4: Os centros artísticos como Kaaitheater em Bruxelas ou Vooruit em Gent, WP Zimmer que era mais para residências. Estes três estiveram quase sempre presentes, indireta ou diretamente, e agora o Monty também em Antuérpia. São muitos centros, até são mais do que cá. E cá também temos sempre parceiros, por exemplo, o Festival Alcantara acabou por ser um veículo e o Mark Deputter acabou por ser um veículo porque há uma série de redes que funcionam. Mas (...) aquilo que fez uma grande diferença para ir a todo o lado foi o apoio da Gulbenkian e o apoio do Instituto Camões com os apoios à internacionalização... e a Bélgica. Porque (...) quando se faz uma coisa internacional, não só se circula muito na Bélgica como se circula a toda a volta.

E: Na Europa Central?

CP4: É muito mais fácil, claro. Pega-se num comboio e vai-se. Não é como aqui que é sempre mais difícil. (...) E para responder à pergunta do quando: a nível internacional foi em 2001.

E: Foste tu que começaste por apresentar os projetos aos subsídios? Aos apoios?

CP4: Não... Curiosamente, fiz um projeto para ir a um encontro em Roterdão, capital da cultura. Na altura, o Porto era Capital da Cultura e Roterdão também, as duas. E eu tive apoio da Gulbenkian para ir a esse encontro. Se esquecermos a vida internacional como estudante, porque é sempre diferente, a itinerar comecei aí (...). Foi um workshop fantástico de cinco semanas que se chamava "Roundabout" organizado pela Arts Performance and Theatricality que agora se chama APPASS mas chamava-se APT. A partir daí recebi a primeira proposta para fazer uma coprodução. Aliás, ao mesmo tempo em que concorri, estava a dar aulas, e decidi parar e investir outra vez, porque tinha acabado de concorrer com um projeto que não tinha recebido apoio e voltei a concorrer e esse foi o primeiro apoio pontual pós-Resto. E depois nunca mais parou. Foi sempre assim. Isso é uma coisa boa. Foi sempre em crescendo e sempre mantendo-se.

E: É interessante ter começado com o projeto da Capital da Cultura.

CP4: Foi, sem dúvida. Porque fui parar lá por acaso. Soube por uma amiga que recebeu informação porque tinha estado em Amesterdão a trabalhar - aliás as Universidades são um grande ponto também de disseminação da informação. Ela é que me desafiou, porque eu até na altura estava mais virada para dar aulas ou para fazer cinema, estranhamente, e nunca aconteceu, ou aconteceu muito brevemente. Quando decidi dedicar-me a sério, fui fazer este workshop, um bocadinho até por desporto porque era muito interessante e quando dei por mim mudei completamente de estilo, de linguagem, de país, de tudo. Foi assim mesmo, reviravolta total. E foi de facto esse projeto da Capital da Cultura. (...) Fez mesmo uma grande diferença.

E: Que aulas davas?

CP4: Tinha inventado uma (...) ideia. Como eu tinha acabado de vir do Master of Arts de Utrecht onde me especializei em dramaturgia do espaço, era o que eu dava no CEM. Mas dava também uma série de workshops em todo o lado, em Almada, em Loures... Workshops práticos (...) sempre ligados à ideia de dramaturgia, conceção do espaço mas entre o prático e o teórico. Foi aí basicamente que comecei a escrever, porque eu era cenógrafa. Mas não me aconteceu, também. De que forma a experiência da mobilidade é e foi importante para o desenvolvimento do meu trabalho criativo? É assim, nem sei como é que hei de dizer... Eu não existia sem a mobilidade. (...) Quando falo destes parceiros, estava a dizer que me apoiaram tanto na Bélgica como em Portugal, falo com um carinho mesmo sincero, porque a linguagem que eu tenho hoje não teria existido sem a mobilidade, porque o mundo fica logo muito maior. E fica maior a vários níveis, a nível da experiência da linguagem, da experiência dos conceitos, da experiência do ver, também, ver muito mais, para todos os efeitos. Aqui, agora, existem muito mais coisas do que há 12 anos atrás (...), mas, mesmo assim, por exemplo, quando fui a Utrecht vi uma série de coisas (...). Eu lembro-me de ir para lá convencidíssima que era o máximo, trabalhava no teatro da Garagem, com imenso orgulho, no tempo em que o teatro da Garagem era uma coisa voluntária, atenção, uma coisa bastante radical, continuará a ser mas eu agora já há muito tempo que não vejo. Eu gostava muito do Carlos Pessoa e gostava muito daquele grupo meio louco que fazia a Gesta Marítima e coisas muito fora, eu achava que aquilo era o máximo. E quando cheguei a Utrecht aquilo era o princípio da linha. A partir dali era o mundo inteiro, todo diferente. E isso fez-me muito bem à cabeça e foi um enorme exercício perceber que há muito mais para além disso. Quando eu aqui, na altura, achava que já tinha descoberto o ouro. E sem qualquer desrespeito, porque eu gosto e tenho muito respeito pelo teatro da Garagem. Foi onde eu comecei a fazer muita coisa. Comecei a fazer figurinos. Fazia figurinos, sobretudo, nem sequer tinha nada a ver com isto que faço agora mas foi a minha escola, foi a minha escola alternativa. Tipo o curso paralelo ao Conservatório. De que também gostei muito, ao contrário da maioria das pessoas que gosta de ter algum orgulho em recusar a escola, mas eu não, não é o meu caso. Mas depois pensas que tens um curso, pensas que sabes imenso, partes para o mundo e percebes que o mundo é 200 mil, 200 milhões de vezes maior do que tu imaginavas. (...) E depois o outro lado muito bom da mobilidade é que as peças crescem, os espetáculos crescem e o formato e a linguagem crescem desmesuradamente quando se tem a oportunidade de rodar um espetáculo tantas vezes como nós fizemos. Por exemplo, na Palestina, em Ramallah, ou em Moscovo, são experiências para a vida. Quando uma pessoa volta, para já fica-se mais humilde, que é uma coisa indispensável para se conseguir fazer o meu trabalho e depois porque as coisas querem dizer coisas diferentes, mesmo que se use a mesma língua.

E: Podes explicar como foi essa experiência? Foi a reação do público, foi o feedback da imprensa, foram outros colegas artistas que falaram contigo?

CP4: É isso tudo. Para já, os teus colegas de trabalho são uma classe muito maior. Em Portugal, apesar de tudo, é uma classe muito pequenina. Que é muito interessante, nós todos nos conhecemos, e é bom também às vezes. Nós conhecemo-nos todos e portanto a contaminação é rápida mas quando se vai lá para fora tem-se isso a triplicar, a quadruplicar e com vários contextos. Contextos sociais, culturais. É muito bom sentires-te acompanhada. Pelo menos para mim. Acho fundamental sentir-me acompanhada, sentir que aquilo que eu estou a fazer encontra ecos, encontra outros formatos noutras pessoas e, portanto, podemos trocar impressões e podemos dizer "também acho isso." (...) É tu perceberes que um espetáculo que tu fazes em Montemor-o-Novo, que foi escrito quase na sua totalidade em Montemor-o-Novo - que é outra coisa muito importante, outro tipo de mobilidade, mobilidade interna mas, apesar de tudo, Montemor também foi um dos sítios importantíssimos para uma pessoa deixar de fazer tudo no seu escritório, apesar de eu agora ser muito fã de fazer tudo em casa, se eu pudesse era tudo construído mesmo em casa, mas é muito bom poder ter espaços fora do seu espaço. E, portanto, ter a mobilidade dentro do próprio país já é ótimo, e pensar que um espetáculo que estreou ali, estreou basicamente numa catacumba do convento – por acaso é mentira porque o Flatland estreou na Bélgica, porque teve o apoio belga, já estou a mentir, mas pronto – vê-se que foi criado em condições muito domésticas. E perceber que se vai a Moscovo e que aquilo faz imenso sentido para um público que é extremamente especializado. (...) Dou-te dois exemplos: foi das coisas mais bonitas, dou-te estes dois porque acho que são os mais marcantes. Na Rússia, porque toda a gente se relacionou [com o espetáculo]. (...) Eu acho que reencontrei os meus parceiros em humor na Rússia. Percebi porquê. Porque eu toda a vida li os russos e sou uma fã dos modernistas russos e, se calhar, tenho uma alma qualquer russa. E é muito engraçado reencontrar as influências da adolescência, sem o saber, porque não eram conscientes, quando uma pessoa começa a falar com alguém do público depois do espetáculo que te começa a explicar “Ah, mas o Gogol já fez isto e o Pushkin já fez isso”. Portanto, uma pessoa percebe que está lá tudo. Foi uma das experiências mais bonitas em Moscovo, além de que muitas das coisas tinham um segundo significado mais próximo da realidade do que, se calhar, em Portugal. Isso também foi muito engraçado, porque o Flatland trata de um rapto, baseava-se de uma forma muito indireta no ataque terrorista no teatro de Moscovo. Portanto, uma das imagens do Flatland era essa do Teatro de Moscovo, logo existe uma reação também muito emocional no local que não existe [noutros sítios]. Isso também faz perceber o peso das palavras e (...) as consequências não só teóricas e artísticas mas também emocionais, políticas, etc., de uma forma muito visceral, muito física. Estás naquele momento a fazer o espetáculo e a sentir a reação. E foi importante em Ramallah, o espetáculo acaba a dizer "There's no place like home" o que é um grande descaramento da parte de uma portuguesa, chegar ali e terminar assim... Para mim é uma citação, para além de ser uma frase muito importante, é uma citação da Judy Garland. Em Ramallah. Então acho que os cabelos dos meus braços se eriçaram, acho que o mundo parou ali um bocadinho naquele momento e o silêncio que veio a seguir é qualquer coisa que eu não experienciei em mais lado nenhum... E o espetáculo não foi nada consensual. Por acaso, nos dois sítios foi igual. Ou muito bem recebido, ou muito mal recebido. Mas no caso da Rússia houve vários comentários a dizer que nós éramos manipuladores, que éramos espiões do Oeste... Já foi há muito tempo, atenção. E por exemplo na Palestina o público mais adulto gostou imenso e acabámos todos a discutir e a jantar fora. E a discutir filosofia e a discutir Israel e a discutir a

Palestina e a discutir o mundo. E o público mais jovem, mais da minha idade, disse “não precisamos disto, levamos com isto todos os dias, não precisamos que venha alguém do estrangeiro mandar umas bocas”. Porque foi lido à luz do conflito Israelo-Palestiniano. E isso permite-te aprender muito. Portanto, a mobilidade é importante para o nosso relacionamento com o nosso grupo de trabalho, com a nossa aprendizagem mas também com este impacto muito direto com o mundo. Que é para não ficarmos aqui todos neste nosso cantinho.

E: É uma outra visão do mundo.

CP4: É. E mais do que se lê nos livros. É perceber um outro lado da circunstância que uma pessoa só tem com a experiência. E também interessar-se por outras coisas. Porque uma das coisas ótimas da mobilidade é: os resultados visíveis, aqueles as pessoas quantificam, principalmente as pessoas que dão apoios, quantificam muito em número de espectadores, em número de espetáculos, em número de países, sei lá, em que países... mas depois há um lado que não se quantifica que é a contaminação que isto gera também no próprio trabalho de todas as pessoas, daquelas que viram e daquelas que fizeram, e essa contaminação, esse interesse por uma história de um país, por um contexto específico e do qual nós não sabemos tanto, queremos saber mais, isso tudo influencia imenso. Não me influencia só a mim, pode até nem ser muita gente nem muitos números mas depois eu também venho aqui para Portugal fazer outro tipo de coisas, com outro tipo de intuito e isto é a coisa mais saudável. Num momento como o de agora, aqui fala-se em crise todo o tempo, fala-se no fim da Europa e dizem-se assim grandes barbaridades, na televisão, e tu percebes que há um lado da Europa que não tem fim, porque nós já estamos todos baralhados uns com os outros e esta mobilidade, dos artistas, dos cientistas, dos estudantes, permite que seja muito complicado desfazer um tipo de Europa, se calhar pode-se desfazer em tratados... Claro, tudo é possível, mas as relações que nós temos não as tínhamos antes desta noção de mobilidade e, portanto, isso está feito. Isso existe. Porque eu já me relaciono de maneira diferente com o mundo a partir do momento em que o conheço. Porque se alguém vai de um sítio como Portugal fazer uma coisa em Amã tem um impacto diferente, ou Budapeste. Não interessa. Tem um impacto muito importante, acho eu, para quem vê e para quem vai. Portanto, acho que é uma das prioridades das pessoas, deviam mexer-se todas

E: Tu já não estás propriamente em Portugal.

CP4: Estou meio, meio. Estou metade, metade. Mas as parcerias como te disse são estas duas parcerias belga e portuguesa.

E: Imagina que estás sediada em Portugal e vais apresentar um espetáculo à Bélgica, durante uma semana, e depois voltas para Portugal. É possível manter esse contacto ativo?

CP4: Agora as direções gerais das artes e a maior parte das instituições acho que estão convencidas que é uma questão de trabalho as pessoas circularem, mas não é. Por exemplo, um produtor sozinho aqui a enviar [mails] e a fazer pedidos de isto e daquilo, é muito difícil, pelo papel, conseguir parcerias. O que sempre nos aconteceu é: apresenta-se um espetáculo, alguém vê, convida para outro sítio. Quanto mais um espetáculo se move – o espetáculo, a instalação, a apresentação, o que for – mais ele tem oportunidades de manter parcerias. Se ele fica aqui não tem hipótese nenhuma.

E: És cética em relação ao trabalho de produção feito a partir de Portugal?

CP4: Sou, por experiência. Há 10 anos que o fazemos. É raro, muito raro, termos um convite que venha de alguém que não nos conhece de lado nenhum e que viu o vídeo e achou o máximo, muito raro. Eu diria mesmo que não me lembro de ninguém. É sempre uma questão de alguém que ouviu falar, alguém que viu. Vem da circulação. Mas eu acho que isso é comum a qualquer trabalho. Mas nós fazemos mesmo muito trabalho, tentamos muito e inventamos projetos e tudo. Uma das coisas que nós queremos fazer é circular mais em países de língua portuguesa e quanto mais nos esforçamos menos é possível e, de repente, quando menos se espera surge um convite. Claro que estas coisas todas ajudam...

E: É arriscado escolher um espetáculo a partir de um vídeo?

CP4: Claro. O contacto direto ainda é o mais importante, o que eu percebo perfeitamente. Nós tentamos sempre e enviamos sempre a informação para toda a gente, e tentamos mesmo muito, mas depois o que acontece são sempre convites, são sempre pessoas que se mostram interessadas. Por exemplo, agora recebemos uma proposta para Viana do Castelo, para um museu, porque [uma pessoa] veio ver o projeto Hortus, gostou e perguntou “E porque não num museu?” e nós dissemos “Claro que sim”. A partir do momento em que nós dissemos “museu”, alguém disse “Ah, vocês fazem para museus! Então porque não para aqui?”. E é uma coisa muito orgânica. E tem que ser, tem que haver espaço para esse lado orgânico e para esse tempo das coisas. (...) A única vez que nós vendemos... eu também não gosto muito desta noção de mercado. Fazes um espetáculo e depois vendes e é um mercado como os outros, e eu, como sou contra o mercado livre, também sou contra no meu [trabalho]. (...) Não me parece que seja uma coisa muito boa transformar o trabalho artístico em telepizza. Faz-se à medida e envia-se em pacotes, o dvd tem que ter 10 minutos. Tenho mesmo algumas reticências, e cada vez temos tido mais, em fazê-lo porque acho que não é assim. Até porque (...) às tantas já discutem o preço e para ser mais barato fazes 10 em vez de 1.... Entra num mundo que eu odeio, que critico nos trabalhos que faço, seria um bocado ridículo depois impor ao meu trabalho a mesma lógica. Mas, tirando isso, que é só um aparte, acho mesmo que a maneira como resultou melhor foi sempre quando nos dedicámos a ir aos sítios a apresentar não só os espetáculos mas a marcar reuniões.

E: Fora de Portugal, se queres ir mostrar o teu trabalho já tem que haver uma estrutura por trás, apoio, um espaço de acolhimento...

CP4: Claro. Se não é tudo por acidente e até agora, connosco, foi sempre muito por acidente, para ser sincera. E nós trabalhamos imenso e trabalhamos sobretudo nas criações e desde há três anos, só há três anos é que tenho uma estrutura, até lá não tinha, portanto nem sequer tinha tempo para isso, confesso, não havia muito tempo porque andávamos sempre a correr de um lado para o outro... Mas tinha [o apoio], por exemplo, do VP Zimmer, por isso tinha essa parte de promoção dos espetáculos. Como eles têm vários artistas, quando vão a um festival com um artista aproveitam e falam dos outros e as coisas circulam mais ou menos. Mas sozinha é impossível, acho mesmo um crime deixarem os artistas produzirem. Para já não é o papel deles produzirem – e não digo isto com nenhuma arrogância na onda do artista que fica em casa a pensar na vida e alguém tem que tomar conta dele – não é isso, é só porque é um trabalho minucioso, é um trabalho gigantesco, é um trabalho enorme e fazê-lo sem apoio é absurdo. A pessoa deixa de poder criar para passar o tempo todo ao telefone e, provavelmente, com resultados negativos. Desculpa se sou muito negativa, é dos poucos pontos em que eu sou

bastante negativa. Porque criar podes fazer com todas as condições possíveis e imaginárias... É uma pena porque eu acho que quanto menos apoio se tem, [mais] sofrem os espectadores, não são os criadores. Porque os criadores se tiverem que não comer para fazer uma coisa fazem-na, mas os espectadores sofrem. Quer dizer, se não há condições para divulgar uma coisa, para a mostrar, para a apresentar, obviamente menos pessoas têm a oportunidade de assistir àquele objeto que foi criado para elas, não é? Isso é um desperdício. O artista vai sempre fazer coisas, agora, em termos culturais, artísticos, de um país, do mundo, é menos saudável se a arte não for apoiada, sim.

E: É uma questão de distribuição de tarefas. Cada um com o seu trabalho.

CP4: Exatamente. E depois serve a todos. Portanto, todos tiram vantagens.

E: Para alargar as possibilidades de internacionalização, onde é que procuras informações, novos parceiros, como é que te manténs atualizada sobre apoios, sobre programas, etc.?

CP4: (...) Eu agora faço parte de duas redes.

E: Quais?

CP4: São dois programas europeus, o House on Fire e o Magic Twenty Twenty (?). Muitas vezes entrando numa rede, fazendo um projeto, tem de se ir a cinco sítios, é lógico que isso é bom. Mas, por exemplo, esta ideia de levar espetáculos a países de língua portuguesa, é um objetivo nosso. Com o Hortus queremos ir a jardins e a museus. O projeto em si é que determina onde é que nós queremos ir. E depois tem muito a ver com as pessoas que encontramos, com as afinidades que temos. Os festivais: eu sinto muita dificuldade em ir à net e ver: que festival? E não faz sentido nenhum estar a enviar um projeto para um festival que não (...) se revê no nosso trabalho, nem nós nos revemos no deles. É um trabalho de muitos anos e vamos encontrando amigos, parceiros “amigos”, entre aspas. Amigos no sentido de afinidades. Por exemplo, não faz sentido, nunca, eu enviar para grandes teatros nada do que faço porque não cabe. Não cabe, não faço em palcos, não faço em teatros, portanto, tenho que estar sempre à procura de um circuito que seja o meu circuito e, nesse sentido, as redes [ajudam]. Por exemplo, eu neste momento estou um bocadinho cansada com o circuito de festivais, porque acho que, apesar de tudo, acabamos por ser sempre os mesmos. (...) Agora fomos convidados para ir ao Equador, viram um espetáculo, o "Acácio Nobre" no Porto no FITEI. Lá está, é um parceiro de uma rede do FITEI, ou seja, quando eu falo em redes não é "Nós, artistas, fazemos parte de redes" – que eu acho isso um disparate – mas acho muito bem que os programadores se organizem, que maximizem essa programação que eles próprios fazem. Isso é muito bom e é muito útil, mais do que os artistas tentarem fazer isso. Para já, porque não vão conseguir, depois porque têm grande chance de falhar e depois porque acho que é mesmo essa a função de um programador. Por exemplo, eu não sei se ainda existe mas durante muito tempo havia um acordo entre o Viriato e a Culturgest, acho eu, e Montemor... (...) Acho que são muito importantes as redes internacionais e as redes nacionais. Por exemplo, acho que A Arte em Rede é um exemplo daquilo que eu vejo de fora que não funciona, se calhar porque há um obrigatoriedade que é tão contratual que depois há muita pouca coisa que é possível fazer. Isto visto de fora, atenção. Porque eles programam muita coisa, mas por aquilo que eu vejo de fora parece-me que é muito complicado, é demasiado estruturado. Agora quando existe um interesse artístico, uma afinidade artística entre programadores que desejam fazer circular aquilo que programam estão a

maximizar aquilo que conhecem e aquilo que fazem e isso acho absolutamente fundamental, e deve ser muito apoiado. Depois os artistas, claro, serão convidados para ir fazer, se fizer sentido. Por outro lado, os artistas devem ser, sobretudo, apoiados naquilo que fazem que é a criação, que é aquilo que eles fazem bem. E aí não acho que deve haver limites. Mesmo que façam apenas para um espectador. Se a qualidade é pertinente acho que deve ser feito, depois o resto funciona por si, é muito orgânico.

E: É uma base feita de contactos pessoais que tem a ver com afinidades artísticas.

CP4: É a única maneira. Tive um professor muito engraçado naquele workshop em Roterdão que dizia "Tu tens de fazer espetáculo para uma pessoa, porque se calhar 200 odeiam mas se houver 1 que quando tu saís diz "anda comigo" e casa contigo é para essa que tu fizeste o espetáculo. Foi a primeira vez que apresentei um espetáculo em que entrei como performer, que era uma coisa que nunca me tinha passado pela cabeça fazer. Fiz uma apresentação que ele odiou, curiosamente, mas que foi a coisa mais radical que alguma vez fiz na vida e mais corajosa, que depois deu origem ao meu primeiro espetáculo. (...) Acho que ele tem razão, se calhar 200 pessoas acham que aquilo é horrível, mas de cada vez que tu fazes o espetáculo há meia dúzia para quem aquilo faz imenso sentido e é para essas que tu fazes. Se calhar essas vão sendo cada vez mais – duvido, com o tipo de trabalho que eu faço, que alguma vez sejam mais. E não digo isto porque não gosto, adoro o público e é para ele que eu faço, não faço coisas só para mim, essas deixo-as na gaveta, mas as outras faço mesmo para um público. Mas tenho a noção de que se calhar isto interessa a menos gente do que, se calhar, a Madonna. E acho que essa noção de que todos temos direito, as minorias, no fundo. O espaço para as minorias é fundamental e na arte é onde isso se vê de forma mais flagrante, portanto esta coisa de uniformizar o mercado artístico e torná-lo num mercado como outro qualquer, para vender... Porque depois também tens uma série de dificuldades. Por exemplo, um espetáculo como O Banquete, que adorei fazer, foi dos que teve mais solicitações para circular e circulou muito pouco porque só podia circular em grandes festivais. Os grandes festivais têm, de facto, dinheiro para pagar o projeto, mas se calhar aquilo não encaixava porque era uma experiência, e não era uma experiência na qual eles se revissem. Isto é muito complicado, se calhar uma ópera, uma casa de ópera, poderia comprar o espetáculo O Banquete sem grande problema. São 15 pessoas, é muito caro. Ou qualquer outro teatro grande mas, se calhar, nós não fazemos sentido num teatro grande. Portanto, a partir do momento em que se quer encaixar as coisas no mercado... O meu mercado quer tudo sem luz, uma cadeira, uma pessoa, porque é o mais fácil de movimentar e isso também é perigoso. Por acaso acho que os programadores também já deixaram de o fazer, porque, quer dizer, eu também estou a ver do meu umbigo, mas houve uma altura em que as pessoas negociavam mesmo qual é que era a coisa mais barata que desse para ir a todo o lado. E eu nunca fiz isso assim. Quer dizer, [deve ser] fácil de circular, e isso sempre tentei fazer, porque tive um grande mestre, chamado João Brites, que me ensinou que tudo tem que caber dentro de um carro. Portanto, tem que se pensar nas coisas de modo prático. Não sou lírica, não quero fazer piscinas, coisas impossíveis de montar mas ao mesmo tempo também não quero que seja isso que determine o projeto que vou fazer. É complicado quando exigem isso a um artista: "Olha, se não te importas, faz assim uma coisa sem luz e sem cenário que é para poderes ir para todo o lado". Há quem saiba fazer, e há quem faça isso muito bem, mas que não seja essa a determinação. Lá está, é o mercado a impor regras ao mercado artístico e aí estamos feitos ao bife.

E: Essa lógica, por um lado, claro que vai condicionar muito o circuito dos espetáculos, mas, por outro lado, é efetivamente verdade que um espetáculo menos caro tem mais chances de viajar.

CP4: Claro. Mas eu acho que também tem que haver uma escolha por parte da programação. Por exemplo, os Áudio Menus vão para todo o lado. São peças com headphones e, mesmo assim, vão quase de graça para todo o lado. Nós pedimos sempre o seguro do material e lá vai aquilo, pode ir sozinho e tudo. Muitas vezes, e isso custa-me, as pessoas pedem: "Nós queríamos uma coisa da Patrícia Portela e este é o mais barato", portanto, vai este. Eu adoro Áudio Menus, acho o máximo e foi um projeto muito querido, que gostei muito de fazer, são 88 histórias para ouvir enquanto se está a comer, é ótimo, gosto imenso, aquilo circula para todo o lado, mas tenho pena que a verdadeira razão que o faça circular mais do que os outros seja o preço. O que não quer dizer que nós não façamos tudo para que tudo seja prático, por exemplo, nós sempre viajámos em carga agrupada, nós sempre dormimos em casa de amigos, e em sofás sempre que é preciso, sempre colaborámos imenso com os programadores nesse sentido, de fazer esse tipo de coisas mas, quer dizer, há um limite!... Não pode ser só isso, porque se não é muito deturpado. Se calhar, em vez de teres 40 pessoas, tens 20 de quem tu gostas mesmo e que tu queres absolutamente ter, ou então fazes mais escalado no tempo. Essa é outra questão, os programadores querem todos estreias ou espetáculos novos, que é outra coisa completamente estúpida. Porque os espetáculos não crescem, as pessoas querem sempre o próximo. E há espetáculos que têm uma duração de vida maior. Por exemplo, o Hortus já é uma instalação e, provavelmente, duvido - nunca se sabe - que eu volte ao formato mais teatral alguma vez, a não ser que seja muito, muito, muito teatral e mesmo radical e aí sim a cena era só pessoas a dizer coisas e, sim, se calhar volto, mas aflige-me muito essa economia sobrepor-se a tudo o que tu faças, à qualidade do trabalho.

E: Outra coisa que às vezes acontece é ver a mobilidade como salvação.

CP4: Eu vivi até há três anos atrás, quase quatro, vivi dos trabalhos que fazia mas, sobretudo, das itinerâncias. E era possível. Claro, trabalhava que nem uma maluca e rodávamos tudo e mais alguma coisa, e ganhávamos muito pouco com as criações porque investíamos, era uma opção nossa, investíamos tudo na própria criação. Para quatro anos, está quase a acabar, acaba em 2012, tivemos apoio estrutural por duas vezes. E aí há uma lógica muito diferente de funcionar e aí tu maximizas a internacionalização porque podes. De repente tens uma série de condições que te permite, não só comunicar mais, vender mais, fazeres mais, viajar mais. É menos uma lógica de bricolage do género: agora consigo aqui neste mês ir aqui e aqui e ainda criar não sei o quê. E tens que ser mais organizado e consegues fazer mais. Consegues criar mais, consegues construir mais. Mais não digo em quantidade mas melhor. (...) Para mim foi um acidente, portanto, é muito difícil também separar a minha vida artística da minha vida internacional. (...) Muitas das pessoas têm um reconhecimento internacional que não têm em Portugal. E isso é uma pena. E pessoas até bastante conceituadas e que (...) deviam ter mais apoio, , mais estabilidade e que já são pessoas de uma geração a seguir à nossa e que ganham a vida exatamente porque podem garantir o seu apoio lá fora e não cá dentro. Isso não me parece correto. Não me parece correto em país nenhum! E não é por uma questão de nações – porque a mim também não me importa nada, ter nascido aqui é um problema geográfico, é um acidente, acho que nós também estamos

muito presos ao conceito de nação mas, para todos os efeitos, se a pessoa vive aqui, é aqui que também tem que ser apoiada.

E: Tens alguma ideia sobre o futuro?

CP4: Vão lançar qualquer coisa em setembro, pode tudo acabar em 2012. Foi anunciada uma coisa muito estranha. Toda a gente acha normal mas que eu não achei normal mas eu se calhar também ligo muito ao português. Foi anunciado pelo Secretário de Estado da Cultura na rádio que iam abrir concursos, assim no geral em setembro, para que as pessoas pudessem ter liquidez em 2013. Eu na minha ignorância percebo que isto é uma espécie de reinserção social para artistas. Não foi dito que eram abertos pontuais ou ocasionais, toda a gente diz que sim, que é o que isso quer dizer, é possível que sim mas a informação não foi dada assim. Mas essa ideia de as pessoas terem liquidez: eu não concorro a um apoio para ter liquidez, eu concorro a um apoio para ser apoiada num projeto. Eu não sou muito esperançosa nestes apoios, é possível que tudo termine em 2012, e nós continuaremos a fazer coisas noutra formato, não sabemos muito bem como, mas sempre nos adaptámos às situações.

E: Recebes apoios regulares da parte da Bélgica?

CP4: Tenho sempre coproduções, sim. Mas vai terminar tudo em 2012. Não seria possível fazer nenhum dos projetos que fiz até agora, nos últimos 10 anos, sem o apoio estrangeiro, mesmo nada. A maioria dos projetos tem mais apoio estrangeiro, de todos os coprodutores estrangeiros, do que do apoio estrutural e o apoio das coproduções cá. Quase sempre. Aliás, eu diria mesmo que sempre. Acho que só os Áudio Menus, só os projetos que nós decidimos que eram locais, porque houve dois anos que nós decidimos que só fazíamos coisas em Portugal, foi entre 2008 e 2010, fizemos uma série de coisas que eram todas muito locais, ou seja, nacional, festivais (...).

E: O apoio estrangeiro é superior?

CP4: É sempre superior. Também são vários, mas mesmo assim é mesmo superior e eu acho que é essa a realidade para muita gente que tem de facto uma vida muito internacional. Ou seja, para quem consegue sair daqui.

E: Ou não ficar tão dependente.

CP4: Ou não ficar tão dependente.

E: Quais são as estruturas estrangeiras onde mais gostavas de vir a apresentar os teus trabalhos ou com quem gostavas de trabalhar?

CP4: Nós estamos muito ligados estruturas ligadas à dança, que agora também se estão a diversificar. As estruturas transdisciplinares ou híbridas estavam mais ligadas a estruturas de dança, foi assim que começou. E com essas estruturas todas com quem já trabalhei, gostava muito de continuar a trabalhar. Cada vez mais me interessam estruturas que façam coisas que eu própria não perceba o que é que são.

E: Por exemplo?

CP4: Por exemplo, estruturas que apresentem mais trabalho de artes plásticas, de vídeo e de cinema e... que misturem mais áreas. Por exemplo, nós apresentámos no Artefact que é um dos

meus festivais preferidos, em Leuven, o “Acácio Nobre” e gostava muito de voltar a trabalhar lá, porque é um festival que é meio festival, meio reunião, meio conferência, meio concerto, meio-meio. Eu gosto destas coisas assim no meio do caminho, e cada vez mais é para lá que vou caminhar, portanto, pode até ser a estrutura mais recôndita e com menos condições financeiras, mas com mais condições artísticas, mais afinidade artística.

E: Do ponto de vista conceptual interessa-te mais?

CP4: Sim, interessa-me mais esse caminho. Não estou propriamente a fazer a movimentação mais segura num momento como este, mas é, sem dúvida, o que me interessa mais, até porque é onde eu me sinto em casa, cada vez mais. E eu tenho cada vez mais dificuldade em trabalhar com estruturas ditas teatrais, não porque não goste, não porque não conheça bem como é que funcionam, mas porque já não [quero] obedecer a certo tipo de registos que são de um mercado, que são muito económicos, são muito pouco artísticos. E o teatro obedece muito à economia, que é uma coisa que cada vez me incomoda mais, é cada vez menos o sítio onde me integro, porque acho que influencia demasiado aquilo que tu produzes. Tem que ter uma duração, tem que ter um horário, porque tens que dizer 6 meses antes em que formato é que está feito, não precisas de saber sobre o que é que é, mas precisas de saber com quem é, e quanto é que vais gastar naquilo, e portanto as coisas estão de tal maneira deturpadas que eu cada vez tenho menos interesse, apesar de gostar muito. E aliás os sítios onde me mantenho a apresentar são sítios onde sou absolutamente mimada e onde tenho total liberdade para fazer qualquer formato possível e imaginário.

E: Para que tenha exequibilidade, não se pode dizer só um mês antes o que se vai apresentar.

CP4: Os meus projetos levam anos a ser feitos e são todos delineados muito tempo antes, não é isso. Acho é que as questões práticas, coisas tão simples como, por exemplo, quanto tempo é que vai ter. Eu acho que é de somenos importância. Isto está tão feito de uma forma económica que tens que estreiar naquele dia, naquela hora, que, se calhar, cada vez mais me apetece voltar ao início. Antes de ter uma estrutura era assim, estreiamos sempre num sítio no fim do nada e quando está feito, depois, então passamos a vender. Mas isso é mesmo a forma mais complicada de todas. Porque quando está feito, quando as pessoas te compram uma estreia ou te compram um espetáculo fresquinho, entre aspas, como o peixe, e não querem uma coisa que tipo que tu estreias no ano anterior, melhores, e depois sim estás pronta para itinerar. Que foi o que aconteceu com o Flatland, foi o que aconteceu com o Wasteband, foi o que aconteceu com O Banquete. E, nesse aspeto, é como quando tu entras no mercado de trabalho - isto é uma luta muito recente, minha também, estou a aperceber-me disso - por um lado, se tu fazes aquele trabalho preparatório para descobrir coprodutores primeiro, o que é ótimo, tens apoio, podes fazer as coisas, mas depois tens uma série de exigências que se calhar não podes cumprir com este tipo de trabalhos - o que não quer dizer que eu não ache que as pessoas tenham que saber exatamente o que é um mês antes. À partida o trabalho até já está feito, só como quiseram anunciar as coisas 6 meses antes, porque tens que anunciar, fazer o livrete todo giro e tens que aparecer no jornal com não sei quê, se calhar, o que tu vais dizer na sinopse às pessoas já não corresponde muito bem àquilo que o espetáculo é. Eu senti isso, por exemplo, neste último projeto: era mais importante terminar e fechar os materiais de promoção, para venderes, para teres público, do que propriamente o espetáculo. (...) Eu acho que se pode fazer no momento um trabalho de promoção desse mesmo trabalho, quando tu sabes de facto o que é que ele é. Porque

os programadores também, e eu percebo, têm uma enorme dificuldade em convencer o público a ir ver um espetáculo que ainda não viram. Portanto, isto está tudo um bocadinho trocado. Por um lado, eles não podem vender, porque ainda não sabem o que é, porque vai estreiar, por outro lado, querem uma coisa nova, mas, como é uma estreia, nós temos que antever que aquilo vai ser assim e, portanto, vamos fazer uma sinopse, apesar de o trabalho ainda estar a crescer... Há aqui um lado um bocado doentio, muito pouco saudável.

E: Podia ser resolvido com dois momentos de produção de materiais promocionais?

CP4: Por exemplo.

E: Que também é muito caro e difícil.

CP4: Ou então dizer-lhes vão aparecer naqueles meses, são estas e estas pessoas trabalham sobre... e fazer um trabalho de informação real, porque eu sei que o público vai ver as minhas coisas porque já conhece o meu trabalho. E isso não é difícil de promover. Eu também, a não ser que tenha enlouquecido, não vou fazer uma coisa completamente oposta àquilo que são as minhas bases. Pode ter um aspeto completamente diferente, pode ter um formato completamente diferente, mas é como os livros, é como os autores, há escritores de que tu gostas, voltas a ir lá. (...) Agora tens é que ter uma linha clara. Por exemplo, na Caminho, agora estou a acabar o meu novo livro. Eu tive uma coisa maravilhosa que tenho que dizer a toda a gente que é: o Zeferino. Eu enviei textos para todas as editoras possíveis e imaginárias, aí foi, ao contrário, foi mesmo à clássica, escrevi um texto, fui às páginas amarelas na altura, também fui à net e não sei quê e mandei o livro. para todas as editoras de que eu gostava. Quase nenhuma me respondeu, ou respondeu-me chapa cinco "Muito obrigado...", aquelas coisas, "Muito obrigado, temos muitos, foi um prazer até breve". Ou não responderam. E depois, passados 3 meses, que pelo que eu ouvi dizer até é bastante rápido, recebo um e-mail da editora Caminho para uma reunião. Chego lá e o Zeferino que não me conhece de lado nenhum recebe-me. Uns amigos convenceram-me a enviar um texto de um espetáculo que é O Odília. Enviei e ele depois na primeira reunião diz-me assim: "Olhe eu acho que você é publicável, acho que você tem que trabalhar isto, isto e isto, acho que gosto da sua maneira de ser, acho que se insere no nosso catálogo, se você quiser tem aqui um parceiro para os próximos 30 anos". Nunca ninguém me disse isto no meio artístico. E nunca, na Caminho, me disseram tens que estreiar, tens que lançar este livro no mês de dezembro. Disseram-me: "Olha, se calhar, era bom". Conversamos, discutimos, estamos sempre a par, e há promoção do lado muito prático também, mas o livro sai quando está pronto, não sai quando o programador diz que tem que sair porque aquilo dá muito bem com a sua programação e que tem que sair antes do verão porque senão não tem público. Isso fez-me ver que, de facto, é um disparate. A um artista plástico também não pedes, não lhe dizes... Podes fazer com uma grande antecedência, daqui a um ano e meio tens uma exposição coletiva não sei onde, e tu trabalhas para isso, mas depois se em vez de sair um quadro saem três ou sai meio, é isso que sai e há um respeito pela obra do criador e eu acho isso super importante. E acho que temos que nos contaminar entre áreas para que essas coisas sejam possíveis. Ter um outro formato e ter uma outra maneira de apresentar as coisas. (...) Por exemplo, nós trabalhamos muito com cientistas. No caso do Christoph, ele fez uma instalação que se chamava "Céu de metal" e os cientistas fizeram uma espécie de scanner de ondas cerebrais portátil, para os espectadores poderem usar. E ele tinha que estreiar mas o aparelho não estava pronto, e eles não percebiam porque é que ele

ia estreitar. Então, se não está pronto? Aquilo levou mais tempo do que era esperado, eles precisavam de mais um mês mas o Christoph tinha que estreitar...

E: Disseste antes que os contactos internacionais acontecem muito em cadeia.

CP4: Sim, é tudo muito interdependente e depois quanto mais fazes lá fora, mais fazes cá, porque fazes lá fora. Isso eu notei imenso porque o primeiro empurrão que tive foi o da Gulbenkian, de facto, e foi o da Bélgica, sobretudo. Mas eu sempre fui muito bem tratada, não tenho grandes queixas, quer dizer não mais do que toda a gente em relação à escassez de meios e de condições, e eu sou muito crítica em relação a isso, já deves ter reparado. Sempre fui apoiada, de uma maneira ou de outra, mas também sempre procurei os meus apoios, sempre tive apoios de estruturas, de empresas, não em dinheiro mas em material.

E: Há alguém na tua estrutura para fazer isso?

CP4: No início, não. Agora tenho, desde há quatro anos tenho, e no início era eu e a Helena Serra, que tem outro trabalho mas que no seu tempo livre também me ajudava. As duas procurávamos, fazíamos tudo. Mas apesar de eu achar que os programadores é que têm que fazer esse tipo de coisas, no caso da criação eu não penso assim. No caso da criação acho que a produção é uma grande parte da criação, porque vai definir o formato do produto final. Agora estou a falar como mercado. Por exemplo, na Wasteband nós pedimos um apoio à Sony e tivemos-lo – o que é um fenómeno que ainda hoje estou para perceber. (...) Desde então vêm sempre ver os nossos espetáculos. Nós não tínhamos dinheiro de todo para fazer aquele projeto sem aquele apoio. Mas arriscámos e fomos. Nós temos três regras na PRADO - que é a associação que entretanto formámos - que é tudo é dividido em três: um terço é para as pessoas, outro terço é para produção e um terço é para materiais. Quando eu digo produção é pessoas e coisas. Fazemos sempre esta divisão e tentamos manter essa divisão. No início fazíamos tudo por amor à camisola, trabalhávamos todos à noite em outras coisas, mas a partir do momento em que tomámos a decisão de fazer isto profissionalmente, as pessoas são uma prioridade. Mas ao mesmo tempo o projeto também não se consome nem só em pessoas, nem só em coisas. (...) Dentro do terço que é de materiais, nós tentamos que a maioria seja apoio logístico, ou seja, nós não temos muito apoio financeiro. Nós quase nunca tivemos apoio financeiro de empresas em números, mas todos os nossos projetos têm imenso apoio de materiais. Sempre. Por exemplo, na Sony foi material de vídeo e televisores, por exemplo, no Banquete tivemos imenso apoio de comida... Com outros projetos são apoios de empresas de ciências, por exemplo, no caso (...) do Brain Scanner, como eles lhe chamavam, foi inteiramente produzido pelo Centro de Pesquisa em Leuven. E isso é um balúrdio! Também havia um interesse em fazer este teste sem ser no meio científico mas em meio artístico e, portanto, houve uma troca. E nós somos muito a favor de trocas e sinergias e tentamos sempre fazer os projetos com o máximo de sinergias e encontros, afinidades várias. Por exemplo, para o Acácio conseguimos leite com chocolate e chávenas de chá. E temos, por vezes, apoio dos sítios mais impossíveis mas é sempre também tendo em conta a possível afinidade entre os nossos projetos e os deles...

E: Com criatividade e com trabalho chegam a esses lugares e a essas pessoas.

CP4: Exatamente. E eu acho isso fundamental e saudável, também. Esse é o lado do mercado que a mim me interessa que é o lado de nós nos contaminarmos. Por exemplo, a nossa rede de parceiros vai desde a Telepizza, à Martini e à Sony.

E: Tens trabalho a procurar diferentes parceiros.

CP4: E é um grande trabalho, é das coisas mais exaustivas mas também das que nos dão mais gozo porque não nos dá só um retorno material, que é fundamental, como nos dá uma rede de novos públicos fantástica. Porque as pessoas depois vêm ver os espetáculos. (...) Eu tenho um grande sonho que era pedir apoio ao Figo. Agora, se calhar, o Cristiano Ronaldo está mais na berra... Gostava imenso porque acho que o futebol devia apoiar a arte alternativa. Assim mesmo o oposto. Mas ainda não descobrimos o projeto certo para isso. Há de haver um dia um projeto que vai fazer todo o sentido. E teremos esse apoio.

E: Com base na tua experiência que recomendações é que podias fazer aos artistas que estão agora a começar a apresentar trabalho no circuito internacional?

CP4: Estudar lá fora. Fazer workshops lá fora. Aprender com outras pessoas de quem se gosta. É ir lá bater à porta e fazer cursos. Eu acho que começa pela troca de impressões. Aquela coisa do artista executivo que vai lá com o dvd debaixo do braço, como te disse, eu não sou muito fã. Estou a pensar na minha experiência. Mas como há tantos workshops, há tantos encontros, há residências, é começar por fazer residências. É muito mais fácil para entrar no circuito internacional um artista pedir uma residência e ir trabalhar para um sítio e pedir para apresentar o trabalho nesse sítio, do que propriamente tentar entrar logo diretamente no festival. É o que eu faria e é o que eu continuo a fazer.

E: Foi assim contigo?

CP4: Sim, foi assim que aconteceu comigo, e continua a ser. Agora convidaram-me para irmos à Letónia e a Londres e o que nós vamos fazer é participar em conferências sobre Arte e Meio Ambiente. Tenho a certeza que dali vão sair parceiros artísticos porque é assim que acontece. Porque as pessoas conversam, as pessoas conhecem o trabalho umas das outras, ou as pessoas já viram. E vamos aprender de certeza imenso, porque vai lá estar imensa gente, e dissemos logo: "Sim, senhora, vamos. Faz todo o sentido." Também vamos reciclar a cabeça e o cérebro e aprender coisas novas e, ao mesmo tempo, não há nada melhor do que conhecer o espaço e perceber: "Eu aqui conseguia fazer uma coisa". Ou, então, alguém que vem ter contigo e que te diz: "Olha lá tu nunca pensaste em fazer...". Temos que deixar espaço para sermos desafiados e para desafiar. E eu acho que a melhor maneira é ir fazendo. Portanto, mais do que o dvd enviado para o festival para apresentar o trabalho feito, é fazer, começar a fazer trabalho noutros sítios.

E: Tendo em conta a tua experiência o que podes sugerir para melhorar a dinâmica da mobilidade?

CP4: Tem que haver mais apoio. [da parte dos artistas] Só falta oferecer e as pessoas mesmo assim não querem. E para já eu não sou muito a favor das pessoas oferecerem o seu trabalho porque têm condições para o fazer, porque depois estão a prejudicar o trabalho às outras que vivem disso, portanto, isso não se faz. Mas há muita gente que faz, vai por 200 euros, faz o favor aqui, o favor ali, isso também eu não acho correto porque não é um meio profissional. [Teria de haver] princípios básicos. Mas acho que tem que haver mais apoios para tudo, isso aí não há outra hipótese. Uma vez falei com o Carlos Pimenta e ele dizia: "É preciso muito pouco para pôr toda a gente a circular". As pessoas têm sempre aquela ideia do dinheiro mas, é verdade, não é significativo o dinheiro que se aposta na cultura. Mesmo que duplicasse, triplicasse,

quadruplicasse, não é muito, isto agora sou eu a dizer, não é o Carlos Pimenta. É muito fácil pôr toda a gente a circular. Tem é que haver vontade, tem de ser uma prioridade. E o retorno é incrível. A melhor maneira é mesmo apoiar tudo. Desde a pessoa mais pequenina ao maior projeto tem que haver essa vontade. Para além do dinheiro, é a informação. A informação circula muito mal em Portugal, comparando com outros países. Porque os canais de comunicação são muito mais difíceis. São muito institucionalizados ou burocratizados e, se calhar, se a informação circular com mais facilidade e se houver mais dinheiro que permita a toda a gente circular, está resolvido, o resto fazem os artistas.

E: Estás a falar de que tipo de informação?

CP4: Sobre tudo. Sobre sítios, sobre espaços, sobre concursos. Sobre espaços para apresentar, sobre o que é que faz quem. Por exemplo, reuniões em que a Direção Geral das Artes explica como é que funciona e nós explicamos como é que funcionamos. Comunicação básica. Porque eu acho que está tudo muito fechado, cada um no seu pelourozinho e cada um a dizer mal do vizinho. Se nós tivéssemos reuniões regulares, são muito cansativas, é um facto, levam muito tempo a organizar mas são as primeiras que são difíceis, depois as pessoas habituam-se a ir ao plenário... E o Instituto Camões organiza um plenário da informação e as pessoas passam a saber o que é que existe e os apoios que existem. E não é fazer como a Direção Geral das Artes fez aqui há uns tempos que levou para aí 4 anos a fazer um site multimilionário, que não funciona, e depois fechou, 2 ou 3 anos depois, ou se calhar ainda funciona e ninguém dá por ele. Não sei se alguma vez resultou para alguém mas era uma confusão e foi uma coisa que levou anos a fazer, levou milhões a fazer e não comunicava com ninguém, ou comunicava com muita dificuldade. Porque não é assim. É orgânico, é ao vivo, são artes performativas, eu estou só a falar da minha área mas imagino que será o mesmo para quase tudo. Se calhar para a mobilidade era preciso dinheiro e comunicação, mais informação sobre o que é que há.

E: Obrigada.

CP4: Obrigada.

Criador Português 5 (CP5) [dupla]

1.

Enquanto dupla artística e relativamente ao trabalho que fazemos coletivamente desde 2006, integrámos nos últimos 6 anos vários projetos internacionais que permitiram a produção das nossas peças, nomeadamente:

Transfer 2007 – intercâmbio de artistas organizado pelo O Espaço do Tempo (Montemor-o-Novo) + La Caldera (Barcelona): Consistia num programa de apoio em residências e apresentações nas estruturas organizadoras.

Summer Studios – projeto de residências nos estúdios da PARTS e ROSAS em Bruxelas ao qual concorremos por candidatura, em 2007, para a criação da peça Involuntariamente.

Looping 2009 – financiado pelo Programa Cultura da União Europeia e desenvolvido pela Uzès Danse (França) em parceria com a Tanwerkstaat Berlin (Alemanha) e O Espaço do Tempo (Portugal) com a colaboração de parceiros da Estónia, Roménia, Sérvia e Turquia. Nós fizemos parte desse projeto desenvolvendo duas residências artísticas em Berlim e em Montemor-o-Novo. O trabalho que daí resultou – Unfolding – foi apresentado nas três estruturas parceiras.

Départs Network (Investing in a new dance generation in Europe)

Desde 2011 que fazemos parte do “target group” da rede Departs (indicados pelos parceiros portugueses da rede Fórum Dança e Alcantara). Esta rede visa apoiar jovens coreógrafos desde a sua formação artística até à criação das primeiras peças, é composto por diferentes membros, desde escolas de formação, passando por estruturas de residência e criação artística e também teatros e festivais: Alcantara (Lisboa, PT); Bimeras / iDans (Istambul, TK); CDC Toulouse (FR); Fórum Dança (Lisboa, PT); Hebbel am Hufer (Berlim, GE); MDT (Estocolmo, SU); Trafó (Budapeste, HU); Springdance (Utrecht, NL); Pact Zolverein (Essen, GE); Vooruit (Ghent, BE); Parts (Bruxelas, BE); Vooruit em associação com o Buda (Kortrijk, BE) e o Zodiak (Helsinki, FI).

Esta rede dispõe de um conjunto de medidas de produção que facilitam a circulação dos trabalhos dos artistas. O nosso espetáculo *Um gesto que não passa de uma ameaça* usufruiu do apoio desta rede para a sua apresentação no Springdance Festival (Holanda) e Alcantara Festival (Portugal); o nosso mais recente espetáculo *Fora de qualquer presente* será apresentado em CDC Toulouse (França), também com o apoio desta rede.

Modul-Dance – através da DEVIR/CaPa (uma estrutura cultural em Faro) fomos indicados para integrar a rede ModulDanse 2013-2014. Este apoio ainda não foi confirmado, mas trata-se de uma rede que tem objetivos muito similares à rede departs embora funcione por projeto e de forma pontual (cada artista é apoiado no contexto de um projeto). Essa rede é constituída por

vários parceiros e estruturas culturais europeias, estando o seu apoio mais vocacionado para residências e apresentações dos projetos.

Para além dos projetos anteriores, temos vindo a apresentar os nossos espetáculos em vários festivais e teatros europeus, tais como,

The Place (Londres, UK)

Bains Connective – estrutura que organiza residências e apresentações informais. O primeiro contacto foi em 2008 e mais recentemente em 2011 com uma apresentação no contexto da programação Plankton Bar, no Beurschouwburg em Bruxelas.

eXplore Dance Festival onde a nossa peça *Um gesto que não passa de uma ameaça* recebeu o Prix Jardin d'Europe <http://www.jardindeurope.eu/index.php?id=2>

Festival Cadiz em Danza (Espanha)

Festival Les Urbaines (Suíça)

Por fim, fora do contexto da nossa colaboração, temos vindo a colaborar individualmente com outros coreógrafos em países como a Bélgica, Suíça, França, Espanha ou Brasil. Também temos participado em residências de pesquisa e formação, por exemplo, em Viena no contexto do Danceweb, que acontece durante o Impulstanz (Festival Internacional de Dança de Viena) ou na Estónia, no projeto COLINA – Collaboration in Arts, organizado pelo Espaço do Tempo entre outros parceiros.

2.

CP5a - Enquanto intérprete/performer oficialmente desde 2003 através de uma audição para uma companhia na Suíça onde acabou por trabalhar até 2005.

CP5b - Enquanto intérprete/performer oficialmente em 2004 com Wim Vandekeybus

CP5a,b - Com trabalho próprio em 2007 a convite do Espaço do Tempo (projeto Transfer).

3.

Durante o processo criativo, a mudança de contexto acaba por funcionar como mais um estímulo à criação. Quando estamos a criar, há um género de permeabilidade ao meio e muitos elementos do contexto onde estamos inseridos acabam inevitavelmente por influenciar o decurso do processo criativo. A mudança de rotina, o sair fora da nossa zona de conforto, a possibilidade de nos alhearmos das nossas ocupações diárias, altera a nossa perceção e ativa a nossa atenção. Por

outro lado, é comum o espaço de residência ser partilhado por outros artistas e aí há uma grande possibilidade de troca de ideias, referências, experiências e metodologias.

4.

Estabelecem-se vários tipos de parcerias. No que respeita ao nosso trabalho de colaboração há parcerias com teatros e festivais para a apresentação dos nossos espetáculos. Por vezes esses parceiros estão interessados em acompanhar o nosso percurso artístico havendo por isso um interesse de continuidade que pode passar pela coprodução de um próximo trabalho, pela cedência de espaço de trabalho no formato de residência criativa ou pela simples apresentação de um próximo trabalho. Mas este tipo de parceria nunca é linear, porque há muitos fatores que contribuem para que determinadas parcerias tenham mais força que outras e que não estão diretamente relacionados com a qualidade artística dos trabalhos, mas com aspetos políticos, com redes de programação, com fontes de financiamento, com a visibilidade do trabalho no mercado artístico, com a validação do trabalho por *opinion makers* (certos críticos e programadores), entre outros.

Depois há outro tipo de parcerias, decorrentes do contacto que estabelecemos com outros artistas. Essas parcerias por vezes concretizam-se em contribuições para trabalhos uns dos outros, outras vezes mantém-se na simples e importante troca de ideias.

5.

Para além do apoio de várias estruturas que acabam por ter um papel fundamental na divulgação do nosso trabalho artístico (O Espaço do Tempo, Alcantara, Materiais Diversos, Fórum Dança e Devir/CaPa), costumamos pesquisar programas de apoio à internacionalização por exemplo no site On The Move.

Promovemos o nosso trabalho através do nosso blog (www.sofiadiasvitorroriz.blogspot.com) e da nossa página do facebook.

Mais recentemente o nosso trabalho está a ser divulgado no site da Materiais Diversos da qual somos artistas associados. Enquanto artistas associados existe um produtor que está diretamente implicado na difusão nacional e internacional do nosso trabalho.

O website do Jardin d'Europe divulga também o nosso último projeto que usufruiu da sua coprodução do prémio atribuído no ano passado (2011).

6.

Gostávamos muito de conseguir apresentar o nosso trabalho noutros locais que não aqueles que são conhecidos do circuito da dança contemporânea europeia. Podermos apresentar o nosso

trabalho noutros continentes e contactar com outro tipo de públicos e outros contextos sociais e culturais seria uma forma de pôr à prova os nossos espetáculos e de perceber a sua abrangência. Brasil, Japão, Estados Unidos da América, África do Sul são alguns países aos quais gostaríamos de levar o nosso trabalho, entre muitos outros.

7.

Geralmente o processo é o inverso. A apresentação dos espetáculos em Festivais e Plataformas Internacionais em Portugal (nomeadamente a Plataforma Portuguesa de Artes Performativas, Montemor-o-Novo), onde estão presentes vários programadores estrangeiros trouxe muita visibilidade ao trabalho da nossa colaboração. Mas é certo que a internacionalização trouxe maior mediatismo e, muito provavelmente, conferiu-lhe algum “valor acrescentado” que pode ter servido de critério para a apresentação do espetáculo em alguns Festivais Nacionais.

8.

Para além de candidatar-se a programas de residências e apostar em formação no estrangeiro (workshops, cursos intensivos etc.) é também necessário apostar na apresentação do trabalho a nível nacional, porque a visibilidade nacional também gera um certo interesse/curiosidade a nível internacional. No nosso caso, temos sido indicados por agentes culturais portugueses que pertencem a redes internacionais e também é através deles que ganhamos mais projeção internacional. Por exemplo a Plataforma de Artes Performativas (oedt), o Festival Alcantara, Festival Materiais Diversos – acabam por ser uma excelente forma de dar a conhecer o nosso trabalho (e de outros artistas nacionais) a programadores estrangeiros.

9.

Para garantir a mobilidade dos trabalhos dos artistas em Portugal há que investir primeiro na profissionalização da gestão dos inúmeros teatros e salas de espetáculos do país, isto é dotar os teatros de recursos humanos capazes de desenvolver um pensamento sobre a sua programação artística, numa perspetiva local (em articulação com as escolas, associações locais...) e numa perspetiva global (chamando artistas e projetos que se possam relacionar com o contexto e produzir novas visões sobre esse mesmo contexto; fazendo parcerias com outros teatros e estruturas de programação e residência). Já foram produzidos muitos documentos sobre este assunto, por várias associações, nomeadamente a REDE – Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea. A circulação dos trabalhos é, não só importante para as comunidades que têm a oportunidade de assistir às visões que os artistas estão hoje a construir sobre o mundo, como também, é importante para o artista, no sentido em que testa o seu trabalho com diferentes

públicos e, através da repetição das apresentações permite-lhe amadurecer e consolidar o seu trabalho.

A criação de Plataformas Internacionais para a apresentação dos trabalhos de artistas que residem em Portugal, tal como a Plataforma Portuguesa de Artes Performativas têm-se revelado bastante eficazes para a mobilidade dos artistas para fora do país. Outros festivais, tais como o Festival Alcantara, em Lisboa, ou o Festival Materiais Diversos, em Alcanena/Minde/Torres Novas, pelas parcerias que têm com estruturas culturais de outros países e pela relação de proximidade que os seus programadores têm com outros programadores estrangeiros, tendem a funcionar como ótimas portas de entrada nos circuitos de apresentação internacionais.

As redes para o apoio à criação e apresentação, desde que tenham critérios de escolha fundamentados e não substituam um pensamento artístico dos programadores e responsáveis pelos teatros, também parecem contribuir para a mobilidade dos artistas.

Criador Português 6 (CP6)

CP6: Primeira pergunta, para descrever brevemente a experiência a nível internacional. Vou tentar ser muito esquemático porque acho que vou voltar a isto muitas vezes e de alguma forma ficará mais explícito depois noutras respostas. Muito esquematicamente há três tipos de experiência que eu tenho a nível internacional. Uma que é a de intérprete, de alguém que não está ligado a uma estrutura, que não está a fazer a sua internacionalização como estrutura mas apenas como artista, como indivíduo. E essa é a mais antiga que tenho. É uma relação que passa, sobretudo, pelo trabalho com os TGStan belgas, e que começa em 98. A primeira vez que trabalho com eles é em 98 e é logo com um grande circuito internacional e, portanto, foi o meu contacto com trabalho fora de Portugal. É um trabalho que vem acontecendo regularmente, esta colaboração com os Stan, e que de alguma forma é uma colaboração muito específica porque é dos poucos casos de internacionalização que eu tenho que tem a ver com um aspeto puramente individual e não tem a ver com o contexto da minha estrutura ou do meu trabalho artístico ligado à estrutura que eu dirijo, ao Mundo Perfeito, e esse é um tipo de trabalho que tem continuado, tem sido regular. Não é permanente, ou seja, é uma coisa que vai acontecendo mas que tem muita regularidade. (...) Dá uma média, sei lá, de 4 em 4 anos crio uma obra nova com os Stan, significa que nos últimos 15 anos acho que criei 5 obras novas com os Stan mas como a vida das obras é muito longa, o que acontece é que há todos os anos um trabalho em conjunto porque estamos a repor a fazer circulação internacional dessas obras que foram criadas. Portanto, o trabalho é muito regular e a criação de obras é que é mais esporádica. Esta é uma experiência.

Entrevistador: Como é que foi a primeira colaboração com os Stan?

CP6: No CCB em 97 havia dois conselhos para a programação e um administrador que era o Miguel Lobo Antunes e os conselheiros para a programação eram o Jorge Silva Melo e o Marco Deputter que, na altura, decidiram - esse trio - trazer os Stan a Portugal pela primeira vez mas numa lógica de apresentação da companhia, portanto, associaram-se ao Festival de Almada, e apresentaram 5 espetáculos dos Stan e promoveram um workshop, uma oficina dos Stan durante duas ou três semanas, com cerca de 30 atores e, entre esses 30 atores, alguns estudantes da Escola Superior de Teatro e Cinema. Eu era um desses estudantes e depois desse período em 97, o que aconteceu foi que o CCB propôs aos Stan uma coprodução, portanto, os Stan criarem uma peça que estresse em Portugal e, eventualmente, convidarem para participarem nessa obra alguns dos atores que tinham participado nesse workshop. Eu fui, juntamente com o Pedro Penim, o Dinarte Branco e a Cristina Bizarro, um dos atores que foram convidados a participar e esse foi o meu primeiro contacto com os Stan, com a criação do Point Blank a partir do Platonov do Tchekov e o resto foi a consequência da criação dessa ligação. Ou seja, depois essa relação aprofundou-se e continuámos a querer trabalhar em conjunto e os Stan passaram a ser muito fundamentais para mim nessa altura, porque eu era estudante e, portanto, de alguma forma filiei-me muito numa matriz de teatro, de um tipo de teatro, de criação coletiva, de colaboração, de soberania do ator, de texto, que é muito característico dos Stan e, portanto, teve uma grande influencia para mim, acabei por optar sair da Escola Superior de Teatro e Cinema, portanto, não completei o curso porque as coisas eram incompatíveis em termos de tempo. Numa fase inicial pensei ainda depois voltar ao curso mas acabei por encontrar ali um ensino, ou seja, uma descoberta, uma formação que me pareceu, logo a seguir, uma análise superficial mais adequada, e que fez com que eu quisesse, na realidade, começar a experimentar profissionalmente uma série de ideias que tinha começado a aprender ali, e fez com que não

quisesse regressar, depois daquela primeira experiência, a uma situação de formação a 100%, ou seja, quis continuar a trabalhar. E esse foi o início da minha relação com os Stan.

E: Quando tu participaste neste primeiro workshop no CCB, já os conhecias, já tinhas ouvido falar deles?

CP6: Tinha ouvido falar deles enquanto companhia mas muito recentemente, ou seja, tinha ouvido falar neles já numa lógica de anúncio dessa presença deles. Tinha ouvido falar deles uns meses antes e tinha muita curiosidade em relação a essa companhia que vinha a Lisboa e que tinha aquela forma de trabalhar que, na altura, me parecia, sobretudo, para quem está há um ano na Escola Superior de Teatro, me parecia muito - e numa Escola Superior de Teatro que não é a de hoje, era uma Escola Superior de Teatro bastante mais antiquada ou conservadora, se quisermos, no corpo docente - e, na altura, pareceu-me muito uma lufada de ar fresco. Eu tinha percebido já nesse verão, a seguir ao 1º ano, que tinha que ir fazer workshops e dedicar o verão a fazer outro tipo de formação porque tinha muitas dúvidas em relação ao que estava a estudar na escola, portanto, muito cedo, quando percebi que havia um workshop, inscrevi-me e fiquei muito contente quando fui aceite.

E: E em relação ao teu trabalho com os Stan na Bélgica, tu chegaste a viver lá durante uma temporada?

CP6: Sim, tive fases. Eu acho que as fases mais longas foram 3, 3 meses e meio, nunca tive fases maiores que isso. Depois tinha sempre um regresso temporário a Portugal, também fases muito longas de circulação, ou seja, de estarmos só 4 meses seguidos em itinerância e, portanto, essa primeira experiência para mim também foi assim um choque de descoberta de outras linguagens, de conseguir ver muitas outras companhias porque estás a apresentar em festivais e tens 21 anos e, na realidade, o que queres é ver tudo aquilo que seja possível. Se estás em Glasgow vês tudo o que podes ver, se estás em Paris vês tudo o que podes ver. E numa altura em que já começava a haver bastante programação internacional em Portugal, final dos anos 90 mas, apesar de tudo, uma programação muito filtrada por motivos económicos mas também por motivos artísticos que tem a ver com as filiações dos programadores. Na altura, tive a oportunidade de ver muita coisa de uma forma completamente sem critério, ou seja, eu ia ver tudo o que me soasse vagamente interessante em todo o lado onde estava com eles, portanto acabei por nesses primeiros anos - agora faço isso mas de uma forma, se calhar, mais criteriosa - por aproveitar muito essa circulação para ver coisas e também para ouvir coisas e ouvir falar de companhias e de criadores que não conhecia de lado nenhum e que eram muito alheios à nossa realidade aqui, mesmo tendo em conta que já havia programação internacional em Portugal.

E: Querias falar-me de 3 tipos diferentes de internacionalização. Esta é a primeira...

CP6: Sim, e depois as outras são ligadas ao Mundo Perfeito, ou seja, o Mundo Perfeito surge em 2003, também por uma necessidade minha de basear o meu trabalho em Lisboa e poder fazer trabalho artístico a partir de Lisboa, porque apesar de tudo passava uma boa parte do ano em Portugal, ia fazendo trabalhos pontuais mas não tinha uma plataforma de produção, de organização do meu trabalho e senti, em 2003, que havia ali um momento que era um bocado definitivo para mim de ou tentar alargar a minha rede de colaboração fora de Portugal e, portanto, de alguma forma ser um artista emigrado e estar a trabalhar com as filiações, estar a trabalhar com companhias fora de Portugal ou, se queria trabalhar em Portugal, ter a minha

própria estrutura, no sentido em que não tinha um grupo de criadores com os quais tivesse uma relação suficientemente regular para não ter de precisar da minha estrutura. E também porque tinha a vontade de fazer trabalho próprio e de desafiar, sobretudo, pessoas para colaborações, mas poder ser eu a fazer o convite. Portanto, criei em 2003, com a Magda Bizarro, o Mundo Perfeito. E, com o Mundo Perfeito, há 2 tipos de internacionalização, claro que se misturam mas que apesar de tudo têm características diferentes. Uma que tem a ver com colaborações artísticas, ou seja, trabalhos que nós vimos fazendo e que têm uma característica de internacionalização, ou seja, acabam por ser apresentados fora de Portugal, ou acabam por implicar artistas estrangeiros a trabalhar em Portugal porque são uma colaboração com alguém que não é português, desde o Yesterday's Man que foi com o Rabih Mroué e o Tony Chakar, dois artistas libaneses. Desde os estúdios feitos com os 4 brasileiros que trabalharam em Lisboa a criar connosco e que agora dão origem a uma coprodução que vamos fazer este ano, seja o de The Jew que é uma cocriação com os Dood Paard de Amesterdão, seja Berenice que foi uma experiência de coprodução entre o Mundo Perfeito e os Stan. Ou seja, trabalho em que - ou o Long Distance Hotel, que também é uma criação coletiva de artistas de 5 nacionalidades - são trabalhos em que o ponto de partida artístico implicava uma equipa que era uma equipa internacional e, portanto, são trabalhos que - alguns foram só apresentados em Portugal - mas têm esse lado internacional na equipa, e outros acabaram por ser apresentados fora de Portugal em parte porque a equipa era internacional e fazia sentido... Por exemplo, os Dood Paard obviamente apresentar na Holanda, nos teatros com que eles trabalham, da mesma forma que estreámos em Portugal nos teatros com que nós trabalhamos. Com o Rabih Mroué apresentar no Líbano, embora depois esse projeto tenha tido desenvolvimentos de internacionalização que já não tem a ver com o facto de ser uma equipa internacional. Mas, pronto, uma internacionalização que está ligada a uma colaboração artística entre artistas de, neste caso, um artista português ou vários artistas portugueses e artistas estrangeiros. E depois há um outro tipo de internacionalização que tem a ver com a programação internacional de trabalhos nossos. Esses trabalhos podem, ou não, ser colaborações internacionais, mas muitas vezes não são e, agora, cada vez mais não são. Acho que, de alguma forma, durante alguns anos, eu diria que até 2009-2010, uma boa parte da nossa circulação internacional passava pelo facto de nós trabalharmos, ou de eu trabalhar, muito com criadores internacionais e agora sinto, cada vez mais, que a nossa internacionalização passa por trabalhos feitos em Lisboa, com uma equipa portuguesa, escritos e dirigidos por mim, ou seja, onde o fator ter ou não uma equipa internacional, ser ou não uma colaboração com artistas internacionais não é um fator determinante. E esta circulação internacional é mais consequente, ou seja, começámos por ser programados esporadicamente por teatros fora de Portugal, seja o Trafó em Budapeste, o Théâtre de la Bastille em Paris. Há um número de, eu diria entre 15 a 20, teatros ou festivais fora de Portugal que foram ao longo dos anos programando o nosso trabalho e agora, de alguma forma, o que sinto é que demos o salto para termos cada vez mais, alguns desses teatros a coproduzir o nosso trabalho. Ou seja, o que se passa agora com os Três Dedos Abaixo do Joelho este ano é um bom exemplo. O Três Dedos Abaixo do Joelho são uma coprodução internacional - Alcantara, D. Maria II, Mundo Perfeito e depois com o Kunstenfestivaldesarts de Bruxelas, STAGE, Festival em Helsínquia, e o De Keuze Internationale de Roterdão que investiram no espetáculo, investiram na ideia, que coproduzem e onde, agora, ele vai circular mas porque houve uma colaboração que foi o ponto de partida para o espetáculo nascer. A mesma coisa com o nosso próximo espetáculo, o Mundo Maravilha, que é uma colaboração com os Foguetes

Maravilha do Rio de Janeiro e que é coproduzido pelo Teatro Maria Matos, pelo Mundo Perfeito e pelo projeto House on Fire, que é um projeto internacional, europeu, que implica a coprodução, por exemplo, neste caso do BIT Teatergarasjen na Noruega e, eventualmente, mais coprodutores que estão agora a ser negociados. Ou seja, aquilo que era uma história mais de circulação porque "Olha eles fizeram este trabalho ou fizeram este trabalho com estas pessoas e, portanto, nós queremos apresentar aqui, porque é interessante", passou a ser uma coisa de "Nós queremos ter uma relação com esta estrutura que é o Mundo Perfeito e coproduzir o trabalho deles e acompanhar." E, portanto, o que sentimos agora é que está a acontecer esse passo para nós em que há uma parceria com alguns teatros, com alguns festivais internacionais que se tornou natural. Ou seja, a circulação internacional já não é uma lotaria que tem a ver com a qualidade do espetáculo, com a sua capacidade de afirmação ou de divulgação ou o que seja e passou a ser um pouco a matriz do nosso trabalho. Ou seja, é possível que estes próximos trabalhos sejam um desafio lançado por um teatro internacional, queremos é sempre envolver, de alguma forma, Lisboa, porque é aqui que queremos criar as obras ou em parte criar as obras, é aqui que queremos estar baseados.

E: Consegues analisar um esta evolução?

CP6: Essa evolução não tem propriamente uma rutura, ou seja, se eu tivesse que fazer uma cronologia, eu diria que, de 2003 a 2007, o nosso trabalho caracteriza-se pela colaboração artística, ou seja, processos de criação coletiva, de coautoria e, portanto, de encarar a criação de um espetáculo como uma história de colaboração à volta de questões formais ou questões temáticas que interessam a um grupo de artistas. E a partir de certa altura o que eu senti foi que este lado da colaboração que é um pouco a minha tradição, é a tradição de trabalho de onde eu venho, a da colaboração artística mas também a do trabalho de dramaturgia. Acho que se há um binómio no nosso trabalho, pelo menos entre 2003 e 2010, é isso, ou seja, trabalhámos muito nas questões da dramaturgia, seja no repertório mas, sobretudo, na nova dramaturgia, na criação de inéditos, e trabalhámos muito na lógica da criação coletiva e da colaboração e, aí, às vezes, implicava colaboração internacional, outras vezes equipas estritamente portuguesas. E o que aconteceu foi que a partir de certa altura comecei a sentir, eu artisticamente, comecei a sentir-me preparado, para tentar projetos em nome próprio. Para tentar fazer trabalhos que eu achava que tinha de alguma forma a responsabilidade de perseguir eu uma ideia de escrever um texto, ou seja, em que a noção de autoria era uma noção mais nítida, mais clara do que noutros trabalhos em que era uma noção mais ambígua e menos importante. E, então, o que começámos a fazer foi que, a partir de 2010 comecei, apesar de já ter dirigido espetáculos antes, apesar de já ter escrito para espetáculos antes e de ter interpretado muito, e de ter participado muito como ator, criador, comecei a assinar espetáculos no sentido em que eu dirigia e escrevia e tinha a responsabilidade de lançar aquele espetáculo. Claro que o meu processo de trabalho, mesmo num espetáculo meu, em vez de ser um espetáculo de criação coletiva destes artistas, ou um espetáculo Mundo Perfeito, o meu processo de trabalho é um processo muito coletivo e muito colaborativo. Mas eu acredito que é possível ter essa dose de autoria numa obra e continuar a manter uma ética de trabalho que tem a ver com a colaboração, que tem a ver com a participação de todos, tem a ver com uma grande dose de democracia na criação artística e, portanto, não sinto que haja uma rutura em termos de *modus operandi*. Há mais uma rutura em termos de ambições artísticas, ou seja, há ideias que eu quero perseguir daquela maneira, há questões que eu quero tratar ou quero trabalhar com este grupo de pessoas e vamos ver o que vai acontecer. Comecei a ter a ambição

de "Eu quero falar disto, desta maneira, e portanto para isso eu tenho que me responsabilizar pela autoria e depois reunir um grupo e depois trabalhar como sempre trabalho", mas dizer: "Aquilo que quero fazer é aquilo" e "O que vamos fazer é aquilo" e "O convite é para fazer aquilo". E, portanto, o que mudou substancialmente foi isso, não se tornou menos internacional nas equipas, o nosso trabalho, e continuamos a fazer colaborações artísticas. Por exemplo, o Três Dedos Abaixo do Joelho é um espetáculo meu com dois intérpretes portugueses - o Gonçalo Waddington e a Isabel Abreu - uma equipa alargada que é toda portuguesa, e até uma temática muito portuguesa, apesar de estar a ter muita receptividade fora, tem um ponto de partida em Portugal. Mas a próxima criação é o Mundo Maravilha que é uma cocriação de oito artistas, quatro portugueses, quatro brasileiros e duas companhias - uma do Rio de Janeiro e outra de Lisboa - e, portanto, mantemos este trabalho de colaboração e de cooperação internacional mas criámos um outro caminho, também dentro da estrutura, que foram estes trabalho de assinatura meus e que estão também a ter uma vida internacional, até uma vida internacional, se calhar, às vezes mais longa do que os processos de colaboração. Porque a grande questão dos processos de colaboração, muitas vezes em termos práticos para um espetáculo continuar, é esse compromisso. É que os processos de colaboração juntam o percurso de várias pessoas e depois esses percursos têm que se voltar a cruzar o suficiente para esse espetáculo poder manter-se vivo e circular internacionalmente durante muito tempo. Numa criação assinada por mim, eu posso responsabilizar-me, eu posso tomar decisões, em última análise, embora eu seja contra substituições, eu posso até contemplar a hipótese de substituir intérpretes porque posso, digamos assim, responsabilizar-me por decisões em relação àquele espetáculo. Portanto, acho que, em termos muito pragmáticos, acho que o percurso não é de rutura ou de uma evolução que tenha banhado tudo. Acho que esta coisa dos trabalhos próprios começou em 2010, implicou 4 criações até agora, em que eu assinei como espetáculos meus e é uma espécie de divergência, é uma espécie de ramo novo num percurso que continua a ser colaborativo, que continua a ter as mesmas ambições, há é uma ambição artística nova que implica trabalhos mais pessoais.

E: Como é que o vosso trabalho se transformou com o aparecimento das coproduções?

CP6: Eu acho que estamos a viver um momento muito interessante que é o de fazermos esta análise em relação ao nosso trabalho artístico, de que tem agora uma solidez, uma identidade, uma capacidade de articular ideias que não tinha antes. Ou seja, há efetivamente mais competência na forma como queremos perseguir o discurso artístico. Sabemos mais hoje do que sabíamos em 2003, ou em 2005, ou em 2007, sobre o trabalho que queremos fazer e como fazê-lo. Ao mesmo tempo acho que é uma pesquisa permanente, se calhar continuamos a pesquisar exatamente a mesma coisa que pesquisávamos há 9 anos quando começámos, mas agora sabemos colocar as questões de outra forma, conseguimos fazer uma pesquisa mais eficaz, mais profunda, e no fundo há um reconhecimento maior - da nossa parte, não é reconhecimento público, embora esse também exista maior - mas há um reconhecimento maior da nossa parte da qualidade do trabalho, uma confiança maior na qualidade do trabalho. E isto coincide com o reconhecimento por parte de estruturas de teatros, festivais nacionais e internacionais, que têm tido alguma atenção ou têm até colaborado com aquilo que nós temos feito, ou têm observado de longe, sem colaborar, e que reconhecem que esse trabalho que foi sendo construído está agora mais apurado, está agora mais interessante, tem agora mais qualidade. Por parte de quem é responsável por observar e, de alguma forma, promover e até às vezes interferir no trabalho de

um criador ou de uma estrutura. Há aqui uma coincidência que é eu acho que a estrutura que está no seu melhor e esses programadores, esses festivais, esses teatros acham que a estrutura também está num bom momento ou no seu melhor, ou está num momento em que é interessante colocar-lhe novos desafios. Portanto, esta análise é muito interessante, sobretudo, porque depois a análise das instituições e aqui falo, por exemplo, do Governo, do Estado Português, a análise das instituições é uma análise diferente. Para já porque não é uma análise verdadeira, é uma análise condicionada por aquilo que são as condições de apoio que têm ou as filosofias de política culturais que têm, ou que não têm. Mas também é uma análise pouco preocupada com o percurso das estruturas. É uma análise mais preocupada com o reconhecimento, por exemplo, das estruturas. O Estado apesar de tudo - embora o Estado não seja muitíssimo significativo nas nossas receitas - acaba por ser o que investe mais numa estrutura como o Mundo Perfeito. O investimento do Estado em termos anuais de receita para o Mundo Perfeito não costuma ultrapassar os 25, 30%, portanto, não é esmagador, mas é o maior parceiro. Ou seja, não há nenhum outro parceiro que chegue aos 25, 30%. É um parceiro muito importante em termos de estabilidade do nosso trabalho, de alguma continuidade no planeamento. Mas a análise que o Estado faz é muito mais condicionada pela forma como somos olhados pelos teatros portugueses e estrangeiros, do que pela qualidade efetivamente do trabalho. Portanto, há aqui um jogo de espelhos que é: há uma série de teatros e de festivais que reconhecem a qualidade do nosso trabalho e depois há um Estado que só reconhece a qualidade do nosso trabalho porque há uma série de teatros e de festivais que o reconhecem. Eu reconheço perfeitamente esta relação. Ou seja, a internacionalização, neste caso, e não só, a circulação em Portugal, as parcerias institucionais que temos - seja, por exemplo, o Espaço Alcantara onde temos escritório, seja com o Espaço do Tempo onde somos companhia associada, os teatros em Lisboa, nomeadamente o Maria Matos, ou a Culturgest, ou também outros com quem temos uma relação mais regular, mas também os parceiros internacionais, os festivais onde vamos, os teatros onde vamos - estas relações são mais importantes para o Estado, na sua análise, do que a qualidade, efetivamente, do trabalho que está a ser realizado. E, portanto, é muito bom para nós em vários sentidos que haja esta coincidência; que no momento em que nós reconhecemos que o nosso trabalho merece atenção ele tenha atenção por parte de programadores, por parte de circuitos de apresentação internacionais também, porque sabemos que isso depois se reflete novamente numa relação institucional que é puramente portuguesa, mas que é influenciada por isto. O facto de conseguirmos circular muito, não só no estrangeiro, mas também em Portugal, tem uma grande influência na forma como somos vistos pelo Estado e como o Estado lida connosco e com a importância que poderemos ter para o Estado. E eu não sei se isto é uma coisa positiva ou negativa mas é a análise que eu faço. Depois perguntavas como é que influencia o trabalho artístico?

E: Ou condiciona?

CP6: Ou como é que condiciona. Eu acho que, por um lado, obviamente quando pensamos que estamos a criar um espetáculo que vai à partida circular internacionalmente e estamos a criar um espetáculo de teatro, há questões que se levantam logo. A questão da língua, a questão de como ultrapassar a barreira da língua, se a língua for uma barreira, e no nosso caso no teatro muito ligado ao texto a língua pode ser muitas vezes um obstáculo, e portanto isso obriga a um raciocínio, a uma reflexão mas obriga também a uma reflexão muito interessante que é a de pensar que muitas vezes europeizar ou globalizar ou universalizar o nosso discurso não é a

solução. Ou seja - agora falando puramente como artista , mas artista que circula internacionalmente com alguma regularidade - é uma reflexão que tenho feito, e que tenho feito com várias pessoas, que é o que é absolutamente endémico, nem é intrínseco do artista mas é endémico, que tem a ver com a ligação do artista ao local de onde vem, onde cresceu, onde se aculturou, é uma das coisas essenciais da internacionalização. Ou seja, a minha identidade portuguesa faz muito mais sentido quando eu estou a apresentar o meu espetáculo em Budapeste ou em Roterdão do que quando estou a apresentar o espetáculo em Lisboa. E isso eu tenho sempre sentido, muito, com as obras que tenho apresentado, até porque são obras que, por vezes, falam da realidade portuguesa, às vezes, de uma forma até explícita. E sinto que, em Portugal, são obras que falam da nossa realidade mas falam genericamente da realidade, mas quando chego a Roterdão, Portugal torna-se uma metáfora para falarmos do mundo. É um pouco como quando o García Márquez fala de uma aldeia colombiana mas também é a minha aldeia transmontana, mas também é a minha aldeia andaluza. Portanto, quando eu falo na censura, quando eu uso textos de censores do fascismo em Portugal e os transformo em dramaturgos e faço uma obra de teatro colando estes textos, o que eu estou a fazer, genericamente, sim, está bem foi com os portugueses, e a palavra Portugal aparece lá e aparecem nomes como José Cardoso Pires ou outros nomes portugueses, sei lá, Cármen Dolores... mas quando chego a Roterdão para fazer este espetáculo, aquilo ganha um poder simbólico que não tinha em Portugal, e isso é muito interessante. É, por exemplo, uma aprendizagem que eu tinha feito já quando fiz o Yesterday's Man com o Rabih Mroué e é uma discussão que nasce aí, um pouco. O Rabih fala muito de Beirute - e neste caso falávamos de um espetáculo de um português em Beirute - e de repente a dimensão metafórica que aquilo tinha quando apresentávamos, por exemplo, em Marselha, era incrível. E já não era a questão de Beirute, ou seja, Beirute tornava-se um ponto de partida para a imaginação de cada espectador universalizar aquela história. E isso é uma coisa muito interessante. Tornou-me muito mais consciente daquilo que há de português, de endémico, de idiossincrático no meu trabalho, pelo facto de estar a sair de Portugal. Isso tornou-me muito mais consciente do que é que há de identidade portuguesa - e isto é um termo que me assusta muito - mas do que é que há de identidade portuguesa no meu trabalho artístico, ou na minha contribuição para colaborações artísticas. Por exemplo, quando falamos de um projeto Portugal-Brasil, como aquele em que estamos envolvido agora num reencontro com uma série de criadores com que já trabalhamos há 3 anos, há uma reflexão nova provocada pela internacionalização. Ou seja, claro que uma opção seria terraplanar um pouco: "Temos que fazer aqui uma coisa que funcione em todo o lado." Eu acho que isso é um erro, essa uniformização é um erro, e só faz sentido quando já existe um trabalho, ou seja, quando o trabalho em si tem essa característica de ser a-geográfico, de ser apátrida. Mas quando fazemos este circuito internacional notoriamente temos que compreender que o sítio de onde vimos pode tornar-se significativo, e, para mim, nunca foi. O sítio de onde eu venho, onde eu cresci, nunca foi significativo para mim enquanto artista, passou a sê-lo a partir do momento em que, não enquanto intérprete mas enquanto autor de uma peça, eu comecei a ver a minha peça a ser vista pelos olhos de um estrangeiro que olha para mim como um estrangeiro que vem daquele sítio, e aí a minha geografia passou a ser significativa. Isto é, para mim, um grande condicionamento e ao mesmo tempo um debate interessantíssimo que a internacionalização pode lançar a um artista. E tem lançado para mim e tem sido muito interessante. Porque de alguma forma é um revisitar distante de Portugal. Eu agora tenho que analisar o que é que há de Portugal em mim, coisa que nunca me tinha preocupado e que até me tinha repugnado antes fazer. E agora

reencontro coisas e acho que há coisas que são muito interessantes e que até me interessa explorar mais profundamente. Quando depois falamos em termos de condicionantes do trabalho artístico por motivos práticos eu acho que há um modelo artístico que se transforma completamente quando nós, por exemplo, neste momento, começamos a trabalhar com muitas estruturas internacionais que são absolutamente essenciais para nós podermos fazer o nosso trabalho. Ou seja, o facto de lidarmos com modelos organizativos muito distantes do nosso, muito mais preparados, em muitos casos, ou seja... Quando se faz uma coprodução, por exemplo, com Roterdão, nós somos terceiro mundistas na nossa capacidade de resposta e de planeamento, mas profundamente terceiro mundistas. Portanto, claro, o lado da internacionalização quando se fazem coproduções, tem um fator profundamente humilhante que é a vergonha de termos que dizer: "Desculpem mas em Portugal nós ainda não sabemos sequer se vai haver concursos este ano." Portanto, nós não conseguimos garantir que a nossa companhia exista para o ano para podermos apresentar o nosso trabalho nesse festival. Eu garanto que apresentamos mas se calhar a companhia já deixou de existir e, portanto, vai sair mais caro, porque vamos ter que contratar as pessoas de outra forma, etc. Ou seja, aí o facto de ser português remete-nos outra vez para aquilo que nós já sabíamos de Portugal, mas com alguma tristeza, algum embaraço. Mas também nos cria mecanismos diferentes, liberta-nos um pouco dessa realidade portuguesa, um pouco é a favor. Ou seja, para nós este ano absolutamente dramático de corte de 38% em Portugal, de corte de muitos investimentos de parceiros como teatros ou festivais no nosso trabalho, por causa do corte que o Estado fez também a essas instituições, este ano só existe porque nós tínhamos, no final do ano passado, a tranquilidade de saber que havia todos estes coprodutores internacionais que, se necessário fosse, garantiam a continuidade do trabalho. Portanto, houve uma possibilidade de analisar o estado de exceção em que estávamos a funcionar, e estamos a funcionar neste momento, as companhias pelo menos que têm uma relação com o Estado em termos de apoio, de financiamento, foi possível relativizar muito mais as questões, planear, etc.. Portanto, é uma grande libertação e é um fator de tranquilidade e de conforto.

E: Gostei muito desta ideia; como é que o local ou o particular pode gerar novos sentidos quando é apresentado no estrangeiro. (...) Pedia-te para saltarmos para a pergunta nº 5, porque é muito prática e pode dar algumas pistas ou dicas.

CP6: Sim. O que fazes para alargar as possibilidades de internacionalização? O Mundo Perfeito é composto por 2 pessoas a tempo inteiro e 1 pessoa em part-time. Isto é um ponto prévio que para mim é muito importante fazer, e é uma coisa que eu faço questão de explicar tanto a parceiros - institucionais, teatros, etc. - como, por exemplo, em qualquer trabalho onde seja contextualizado seja o meu trabalho artístico no Mundo Perfeito, o nosso trabalho de produção, etc. Acho que em 9 anos, criámos 25 espetáculos, portanto, é uma grande quantidade de trabalho e circulámos, se inventariarmos todos os países, são, neste momento, 26, 27 países, além de Portugal, onde circulamos muito todos os anos e de uma forma transversal, em localidades muito pequenas e também nas grandes cidades, ou seja, fazemos um esforço muito concreto, muito real de continuar a manter a relação com locais onde a oferta cultural é muito pequena, não só por uma questão de militância mas porque achamos que não podemos demitir-nos desses locais e também desses públicos e desses espaços. Seria trágico se todas as companhias só aceitassem trabalhar onde há ótimas condições porque são muito poucos os sítios, em Portugal, onde há ótimas condições e não haverá ótimas condições nem filosofia de programação

interessante nos sítios que forem abandonados por quem pode ser programado. E nós consideramo-nos muito interessantes de programar já tivemos muitos sítios para ser programados e sítios onde muitas vezes a programação não é muito interessante ou não há muita oferta cultural mas onde há um público para uma oferta cultural mais interessante, mas é um público que tem que ser alimentado e é uma filosofia de trabalho que tem que ser alimentada. Mas fazemos isto tudo e temos conseguido fazer isto tudo, sempre com uma equipa fixa muito, muito pequena, mas muito mais pequena do que deveríamos ter para o volume de trabalho que temos. O que faz com que haja um trabalho de fundo que é muito importante para nós mas que nós não conseguimos realizar se não de uma forma demasiado impreparada e esporádica, que é um trabalho de pensamento estratégico, em termos puramente de produção. Aqui não estamos a falar da questão artística mas, considerando-se o tipo de trabalho artístico que fazemos, para onde é que estrategicamente deveríamos estar a apontar, com quem é que deveríamos estar a falar, que tipo de futuro é que devíamos estar a preparar em termos práticos para este trabalho artístico que estamos a fazer no presente... Embora saibamos que possa evoluir diferentemente do que prevemos no futuro, porque o trabalho artístico deve manter essa característica de imprevisibilidade, achamos nós. Então, esse trabalho de preparação é um trabalho que nós não conseguimos fazer porque nós trabalhamos para conseguir chegar ao final do dia de hoje. Ou seja, conseguir fazer as tarefas todas que temos que fazer hoje e nós trabalhamos em função disso. O que significa que não temos um espaço, além dos processos de criação e das circulações e do trabalho de produção normal que garante que estas criações e estas circulações acontecem no presente, não temos tempo físico nem pessoas com quem fazer este trabalho. Por exemplo, porque é que eu aceito sempre ter estas conversas? Porque estas conversas, como esta que nós estamos a ter, isto é uma reunião que eu estou a ter do Mundo Perfeito, sobre pensamento estratégico. Ou seja, é uma oportunidade que eu tenho, ao falar contigo, de refletir e fazer esta análise que nós, quotidianamente, não conseguimos fazer. Felizmente, há cada vez mais gente que olha para nós e diz: "Este é um case study que eu deveria incluir no trabalho que estou a fazer." - seja de internacionalização, seja de nova dramaturgia. Ou seja, há cada vez mais trabalho académico ou crítico que nos desafia a ser o interlocutor e isso ajuda-nos a refletir. E depois a leitura desses trabalhos tem sido absolutamente preciosa para nós. Porque nos lança muitas ideias. Então fazemos esta coisa assim um bocadinho desonesta, que é usar o interesse dos outros para refletir sobre nós, para fazermos nós próprios essa reflexão porque não temos tempo para a fazer. Isto significa que, quando falamos especificamente de internacionalização acontece aquilo que acontece em todas as outras áreas de estratégia de produção ou de organização do Mundo Perfeito que é: nós não temos tempo para planear à priori, ou seja, temos sítios que preferimos, sabemos que a internacionalização é qualquer coisa que desejamos porque também problematiza o nosso trabalho mas também nos cria novas fronteiras. Uma das coisas que eu há bocado não disse sobre a influência que tem sobre o trabalho artístico, talvez seja uma influência muito indireta ou é uma influência ao retardador, é que criamos novas filiações. Ou seja, foi pelo facto de nós apresentarmos um espetáculo no Rio de Janeiro que pudemos conhecer o Filipe Rocha que estava a apresentar também, na mesma altura, um trabalho dele na sua cidade, no Rio de Janeiro, que assistiu ao nosso trabalho, que assistimos ao trabalho dele, que começámos uma conversa que originou um projeto no ano seguinte com criadores que ele convidou e criadores que eu convidei, que por sua vez deu origem à companhia que o Filipe Rocha tem com o Alex Cassal, que são os Foguete Maravilha no Rio de Janeiro, que por sua vez dá origem ao Mundo Maravilha que é a coprodução que nós vamos fazer este ano, ou a

cocriação que vamos fazer este ano, produzida pelo Mundo Perfeito. Ou seja, o Mundo Perfeito convida os Foguete Maravilha a vir a Lisboa criar um espetáculo e, portanto, temos aqui uma história que tem, neste momento, 5 anos, que se inscreveu completamente na nossa identidade artística e que só aconteceu porque um dia foi possível apresentar um solo meu no Rio de Janeiro. Portanto, essas consequências ao retardador são também consequências fortíssimas para a criação artística, para a pesquisa artística que fazemos e isso tem a ver com a noção que, muitas vezes, eu tenho mais afinidade artística, cultural, até política, de cidadania, com alguém que está a viver perto do Jardim Botânico no Rio de Janeiro ou perto do Masrah Al Madina em Beirute, do que com outro artista das artes performativas que mora na minha rua. Esta noção que tem muito a ver com o mundo globalizado, mas eu acho que também já existia num mundo não globalizado, esta noção de que o nosso irmão de armas ou a nossa irmã de armas pode estar na outra ponta do planeta e podemos ter muito mais afinidade com alguém que está no Sri Lanka do que com alguém que está no nosso bairro, é qualquer coisa que a internacionalização acentua e torna possível perseguir então essa realidade. Esta noção que as artes performativas têm cada vez mais de grande mobilidade e de grande internacionalização vem promover a possibilidade destes encontros. E, portanto, isso tem sido uma consequência muito forte para nós. Mas parte de quê? Parte do princípio de que quando estamos em circulação internacional nós estamos de olhos bem abertos: "Estamos aqui durante uns dias e aqui pode estar essa pessoa." E então há muito que queremos saber junto, por exemplo, dos teatros com quem trabalhamos, quem são as pessoas que eles programam, que tipo de trabalho é que programam, se há pessoas que eles identifiquem connosco. E, portanto, esta lógica da colaboração artística que nasce sempre por uma qualquer afinidade artística tem muito a ver, também, com o facto de fazermos internacionalização e de apresentarmos em Portugal trabalhos em espaços - nomeadamente o Teatro Maria Matos e a Culturgest são os exemplos muito fortes disso, assim como o Alcantara Festival, o Espaço do Tempo - espaços que também têm esse olhar de internacionalização mas ao contrário, no outro sentido, ou seja, de trazer trabalhos internacionais a Portugal. E, portanto, o estarmos em Portugal junto a esses espaços onde há esse olhar para o exterior, faz com que nós também olhemos para esse exterior que vem cá visitar-nos e vemos sempre e também tentamos sempre convidar artistas estrangeiros a estreiar em Portugal, porque achamos que essa internacionalização se faz em dois sentidos, porque só num sentido é puramente estratégico. E aqui há uma questão de sobrevivência e de afirmação internacional e de prestígio. Mas quando se faz em dois sentidos, aí tem consequências artísticas profundas. (...) Eu acho que este princípio de trabalho e este olhar para o trabalho nestes termos substitui tudo aquilo que nós podíamos fazer de planeamento. Ou seja, se nós formos consequentes com isto, se tivermos esta atenção, se o nosso comportamento enquanto artistas e produtores tiver diariamente em conta estas questões que tivemos agora a discutir, conseguimos, de alguma forma, colmatar a fragilidade de não termos um grande planeamento porque, como exercemos isto espontaneamente, diariamente, as relações que se poderiam criar planeadas no papel com grande antecedência começam a criar-se para lá de nós, apesar de nós. Ou seja, começam a criar-se porque fazem sentido, alguém que olhou para nós dessa maneira e nós olhámos para eles dessa maneira, e daqui a uns meses estamos a começar a preparar qualquer coisa. E isso acaba por substituir o dizer: "Era bom, daqui a dois anos conseguirmos ter uma estreia fora de Portugal com um destes coprodutores mas já não estreiar em Portugal, estreiar nesse sítio, seria uma afirmação do nosso trabalho, etc." Nós podemos pôr isso no papel e pensar e começar a trabalhar nesse sentido mas se o nosso comportamento, quando vamos apresentar o nosso

trabalho, por exemplo, os Três Dedos Abaixo do Joelho, agora em Helsínquia, ou a Roterdão, ou a Bruxelas, se o nosso comportamento for consequente com a forma como nós olhamos para o trabalho artístico e para a produção, eu acho que isso, inevitavelmente... mesmo sem esta preparação, que é uma preparação que nós deveríamos ter direito a fazer, se tivéssemos dinheiro para isso, pronto, o dinheiro e o pessoal. Não temos e, portanto, confiamos sempre, muita convicção no presente é que prepara o futuro. Porque não temos tempo para preparar o futuro. Então vamos investir muito no presente e esperar que no futuro as coisas aconteçam porque acidentalmente acontecem estas coisas. Um programador que vem ao Alcantara Festival ver um trabalho, fica completamente apaixonado pelo trabalho, isso é mais valioso do que nós termos tido eventualmente o tempo para seduzir esse programador e enviar-lhe todo o nosso trabalho e estar meses em conversações. Claro é que nós gostávamos de ter o direito de fazer as duas coisas. Mas não temos, não é possível. E não digo isto de uma forma resignada, continuamos a perseguir essa hipótese, mas não é possível porque o apoio que temos é perfeitamente diminuto, aquilo que garante o nosso funcionamento é muito mais o trabalho que estamos a fazer neste momento, por exemplo, uma grande capacidade de produção, o facto de produzirmos muitas peças garante muito mais a nossa existência do que os apoios que temos, os financiamentos que temos.

E: Tens alguma ideia como é que vai ser o próximo ano?

CP6: Em relação à programação do Mundo Perfeito temos uma nova criação que estreamos em Lisboa, no CCB em setembro. Durante o 1º semestre, temos várias situações. Itinerância do Três Dedos Abaixo do Joelho, do Tristeza e Alegria na Vida das Girafas e do Se uma janela se abrisse. Temos um 1º semestre, sobretudo, dedicado à circulação. Temos também o projeto do Mundo Maravilha, que vamos criar agora. Temos também um projeto com o Rio de Janeiro, ou seja, no período em que apresentamos no Rio de Janeiro tanto o Mundo Maravilha como também o Se uma janela se abrisse em espaços diferentes, temos também uma colaboração com brasileiros que apresentamos em território brasileiro como uma criação mais antiga do Mundo Perfeito, de 2010, um pouco para mostrar a companhia. Temos também uma colaboração com uma companhia que é a Pequena Orquestra, num teatro que é o Teatro Ipanema, que me desafiou a dirigir uma obra durante a minha estadia no Rio de Janeiro. Isso vai ser um momento importante de uma internacionalização que é muito diferente da internacionalização do circuito europeu, digamos assim, que é um circuito em rede, funciona muito bem em rede, funciona muito bem numa lógica de programação, apesar de os países terem filosofias de programação diferentes e viverem realidades muito diferentes. A realidade de Budapeste e da Hungria não tem absolutamente nada a ver com a realidade francesa mas existe uma forma genérica na Europa, embora generalizar não seja se calhar muito inteligente. Existem vários circuitos e várias possibilidades de itinerância organizada. No caso do Brasil, é um caso em que, por exemplo, a questão da língua reveste-se de outras características mas tem uma afinidade muito maior e também há uma ligação cultural ou há um diálogo, uma ligação e uma desligação cultural que está sempre presente entre um público brasileiro e uma companhia portuguesa. Há um historial, com todos os encontros e os desencontros que são muito presentes e, portanto, é uma história diferente para nós que tem um peso específico quando pensamos genericamente na internacionalização. Mas eu também estaria a ser injusto se dissesse que para nós a internacionalização é um dossier. Eu acho que é cada vez menos um dossier e cada vez mais faz parte de uma realidade mais aberta do nosso trabalho. Ou seja, se calhar há 4 ou 5 anos nós

tínhamos o nosso trabalho e havia ali um dossiêzinho verde ou vermelho que era internacionalização e, agora, se olharmos para a nossa estante o que temos é: Roterdão; Culturgest; Stage (Helsínquia); Teatro Ipanema (Rio de Janeiro). Ou seja, de alguma forma quando olhamos para o mapa do nosso trabalho já não há uma divisão entre Portugal e o estrangeiro. As divisões são muito mais fragmentadas, ou seja, para nós, por vezes, já é mais complicado, por exemplo, um diálogo com Castelo Branco do que com Bruxelas. Não quer dizer que para nós seja mais difícil, de uma forma geral trabalhar em Portugal do que no estrangeiro, não vivemos esse problema que alguns criadores da nova dança viveram, muito, que era circular imenso no estrangeiro e em Portugal nada. Não é o nosso caso, nós representamos muito em Portugal também, mas o facto de um teatro não ser em Portugal, já não é uma barreira prática ou mesmo psicológica que exista para nós, portanto, de alguma forma a internacionalização está dispersa no nosso trabalho e as relações já são muito mais um a um. O interessante para mim aqui é a relação que eu tenho com a programadora do Stage Festival, a equipa do Stage Festival em Helsínquia, o público de Helsínquia, é a história que nós podemos criar, isso já é mais importante do que o facto daquilo ser no estrangeiro. Ou seja, tem o mesmo valor que tem a minha relação com o Teatro Viriato em Viseu, com o programador do Teatro Viriato, com a equipa do Teatro Viriato e com o público do Teatro Viriato. É um sítio onde eu vou. Num caso é Viseu, em Portugal, no outro caso é Helsínquia, na Finlândia, mas têm valores já muito aproximados porque são relações que nós queremos manter e isso é uma coisa que nós discutimos muito, que não conseguimos planear mas que temos como princípio, que é: por princípio claro que queremos ir ao máximo de sítios possível e no estrangeiro também, mas num segundo olhar para as coisas o que queremos é criar relações com sítios que querem acompanhar o nosso trabalho e que querem dialogar connosco sobre esse trabalho. E dialogar, seja de uma forma mais explícita dizendo-nos o que é que acham desse trabalho e o que é que pensam dele, mas também dialogar oferecendo-nos um público para olhar para esse trabalho, oferecendo condições para esse trabalho ser mostrado. Portanto acaba por ser uma relação muito mais one on one, neste momento, com cada um dos sítios, do que uma relação em que nós separamos, aqui é o dossier Portugal e aqui é o dossier estrangeiro.

E: Concretamente em relação a este espetáculo que vais levar a Helsínquia e Roterdão. São coprodutores, estes parceiros?

CP6: Sim, são coprodutores, a coprodução implicava a apresentação. (...) Eu acredito muito nestes projetos institucionais feitos por gente que pode pensar e planificar a internacionalização, que neste caso é o projeto Next Step, não no caso de Helsínquia, mas o projeto Next Step é um projeto no qual o Alkantara Festival está envolvido e que é uma rede de teatros e festivais europeus que vai acompanhando o trabalho de artistas de vários países e a certa altura diz: "Bom, este trabalho está preparado para dar um passo mais consequente na sua internacionalização. E, portanto, nós vamos juntar-nos alguns de nós, dentro do circuito e vamos coproduzir o próximo trabalho e garantir que esse trabalho vai logo fazer um percurso internacional." Isso foi o que aconteceu com o caso de Roterdão e do Kunsten em Bruxelas, e que disseram ao Alkantara: "Nós queremos participar dessa coprodução que vocês vão fazer". E também, uma outra consequência para este espetáculo, foi uma outra iniciativa, neste caso organizada pelo Espaço do Tempo, pelo Rui Horta, que é a Plataforma, que acontece em anos não-Alkantara, ambos são bienais. O ano passado no verão nós apresentámos "E se uma janela se abrisse" e a programadora do Stage Festival em Helsínquia viu e disse "Eu gostei tanto do

trabalho que não quero programá-lo, o que eu quero é coproduzir já o próximo. Ou seja, eu quero filiar-me já no vosso percurso." E, portanto, com o Next Step e com Helsínquia acabámos por reunir à volta deste projeto - sem o termos desejado à partida, mas porque alguém, felizmente, faz este trabalho de planificação e pensa como é que a internacionalização de estruturas pode acontecer - conseguimos reunir um projeto que era profundamente internacional antes do primeiro dia de ensaios. E que teve a ver com esse debate que eu sinto que está a acontecer e que acontece de uma forma cada vez mais clara para nós, que é: há o reconhecimento de uma identidade artística; "Aqueles pessoas existem artisticamente e fazem este trabalho. E, portanto, nós queremos agora ligar-nos a esse trabalho." Antes o que sentíamos era muito mais: "Há um espetáculo, feito por uns tipos, o espetáculo tem estas características, eu até gostei." E isto é uma transição em que os programadores são essenciais e o discurso que os programadores criam, o sentido que criam sobre o artista, são absolutamente essenciais, que é quando deixam de falar daquela obra muito interessante que querem mostrar e passam a falar sobre aquele artista muito interessante que querem mostrar e aqui há uma relação de confiança que se cria, nova, também uma relação de responsabilidade que se cria nova, mais profunda, e aí empossa-se o artista da sua identidade artística e não as obras. E isto eu acho muito interessante nas artes performativas porque efetivamente é a efemeridade das obras... por muito que a gente consiga aguentar um espetáculo vivo durante 10 anos ou 15 anos, e o presente e consiga rodar e apresentar pelo mundo durante 15 anos, a verdade é que já não é o espetáculo que estreou, será o espetáculo que existe ainda 15 anos depois, melhor ou pior, é diferente, é outra obra. E, portanto, de repente a filiação dos programadores não ser com a obra mas ser com o artista, no caso das artes performativas eu acho muito interessante e acho que é (...) uma característica que será muito discutida no futuro e que já deve estar a ser discutida academicamente, que é esta filiação com o artista e não com a obra. Também é muito sintomática do nosso tempo, mas é muito sintomática das artes performativas, e é muito sintomática da evolução que as artes performativas viveram nas últimas décadas, nos últimos 20, 30 anos. E o que eu sinto é que isso está a acontecer comigo e connosco, com o Mundo Perfeito, são duas identidades diferentes mas que têm dificuldade em separar-se; o Mundo Perfeito enquanto estrutura e eu enquanto indivíduo. No que toca ao trabalho artístico há aqui uma mistura estranha e uma dificuldade até, às vezes, em encontrar a nomenclatura certa, a assinatura certa, é sempre uma discussão em todas as obras, uma discussão nossa e depois uma discussão com os parceiros: "Como é que se assina isto? Como é que damos espaço a cada um dos nomes, a cada uma das coisas?" E isso eu acho sempre uma discussão muito interessante, em última análise acontece o que acontecer, e não é muito importante, mas a discussão por trás disso é muito importante.

E: E o facto de teres uma série de coprodutores que te dá uma data e outras condições não acaba por condicionar o que tu vais construir de uma maneira negativa?

CP6: Não... Eu queria poder dizer que não assim de caras, não quero é dizer que não ingenuamente. Acho que é uma escolha, sempre. Ou seja, uma equipa artística ou um criador tem sempre a escolha de se deixar ser permeável à influência. Eu acho que há programadores, há diretores artísticos de festivais, de teatros, que gostam muito e, eu acho isso muito interessante, de discutir as obras antes delas existirem, discutir o que é que ela será, discutir o conceito, e há artistas que são mais ou menos permeáveis a essas discussões. Eu sou muito aberto às discussões e muito pouco permeável ao que é dito na discussão. Mas tem a ver com um processo de trabalho muito específico meu, eu sou muitíssimo permeável às pessoas com quem estou a

trabalhar no estúdio. O que significa que se estou a ter uma conversa sobre uma obra que ainda não existe, com alguém que não está no estúdio, sou completamente blindado, porque acho que a única realidade que eu tenho que respeitar é a do estúdio, é a da sala de ensaios, é a do estarmos sentados à mesa a ler e a pensar em conjunto. Portanto, se um ator me disser que uma frase tem que ser cortada, se um desenhador de luz me disser que um determinado cenário é péssimo, etc., eu sou completamente permeável. O meu primeiro instinto é fazer aquilo que o meu colaborador artístico diz que deve ser feito porque a raiz do meu convite está nisso, está na confiança de que aquela pessoa me dirá o que é que eu não posso fazer e o que é que eu não devo fazer. Mas também está na confiança de que estamos todos a analisar uma mesma realidade e a viver uma mesma realidade que vai dar origem a um espetáculo. Quem não está a viver essa realidade tem uma opinião teórica, que eu respeito, que acho que é legítima, mas à qual não sou minimamente permeável, e essa é a realidade dos programadores.

E: Qual é a distância entre um projeto apoiado por um coprodutor e uma encomenda? Como é que se faz para manter esta distância saudável?

CP6: O projeto apoiado por um coprodutor é um desejo meu a que alguém quer dar consistência e capacidade para se tornar realidade. Uma encomenda é um desejo de um coprodutor, de um programador, que pede que tornem esse desejo realidade. Não tenho, à partida, problemas com a ideia de encomenda. Não tem sido a minha realidade mas acho que é um desafio perfeitamente legítimo. O que acontece, sempre, é: de onde é que vem aquele desejo? O desejo de fazer uma obra. O Três Dedos Abaixo do Joelho, por exemplo, é um projeto escrito em germen para ser apresentado e que foi apresentado pela primeira vez em 2004 a um teatro, foi realizado 8 anos depois, praticamente, e ganhou força para acontecer 6 anos depois com esta forma de coprodução. Portanto, era nitidamente um desejo meu e que eu possuía completamente e que foi realizado desta forma. Também poderia acontecer que um teatro, como já me aconteceu, por exemplo, para o ano, a criação que eu vou fazer no CCB e da qual ainda não consigo falar porque são ideias soltas, é um desafio de *carte blanche* (carta branca) de: "Queremos que faças uma criação, escrita e dirigida por ti", por exemplo, "Se quiseres fazer uma coisa escrita e dirigida por ti, nós estamos abertos a isso. Não estamos tão interessados em que faças uma colaboração, queremos uma coisa da tua autoria. Estás interessado?" e eu refleti e disse: "Sim, estou interessado." Quanto disto é que é uma encomenda? Ou seja, quando o CCB me diz: "Para o ano estamos interessados e temos condições para tu fazeres uma coisa escrita e dirigida por ti." Quanto disto é que sou eu a pensar: "Bom, eu posso já aceitar porque eu para o ano quero ter uma nova criação, isto é uma coprodução, isto também significa subsistência da minha estrutura, significa oportunidade de fazer trabalho artístico e, portanto, vou já aceitar sem saber se a melhor opção é fazer uma coisa escrita e dirigida por mim ou se é esse o meu desejo." Quanto disto é que não é uma encomenda? Bom, também posso fazer a reflexão - que foi a que fiz, honestamente - "Sim, claro, eu quero para o ano fazer uma coisa escrita e dirigida por mim, ainda não sei o que é que é." E, portanto, a minha condição de confiança foi a de dizer: "Sim, eu aceito, mas não vos faço ainda nenhuma proposta porque não sei o que vai ser. Querem nestas condições?" E, portanto, aí fiz um pequeno negócio que me oferece liberdade. Mas também poderia acontecer que o CCB me dissesse: "Agora envias uma sinopse do que queres fazer, uma ideia e depois nós avaliamos." Pronto, uma boa parte do trabalho de programação é estar ou não interessado neste ou naquele projeto e, portanto, há um juízo artístico, há um juízo qualitativo, há um juízo até afetivo que os programadores, os diretores artísticos fazem das propostas que

lhes chegam e também fazem das propostas que lançam a outros. Acho é que, no meu caso, nos últimos anos a minha relação com produtores tem nascido desta forma: eu tenho um projeto e tenho relações relativamente estreitas com alguns programadores com quem converso habitualmente, não para propor ou para ser desafiado mas para os pôr a par do que ando a fazer, do que me ocupa. Tenho reuniões, por exemplo - Francisco Frazão, Mark Deputter e Thomas Walgrave - eu com estas 3 pessoas, tenho uma relação profissional que não passa necessariamente por me encomendarem coisas ou me coproduzirem coisas. Tem muito a ver com o facto de já me terem coproduzido muito mas eu tenho reuniões para pôr a par daquilo que estou a preparar e sobre o que vão ser os meus próximos meses de trabalho.

E: São reuniões formais?

CP6: Para falar só sobre o que eu estou a fazer neste momento. E acho que essas relações são absolutamente essenciais porque são onde se cria a confiança mas também a transparência sobre o trabalho. A minha filiação com um sítio como o Maria Matos não depende de no próximo ano o Maria Matos me convidar para fazer qualquer coisa ou aceitar uma proposta que eu faça. Existe porque existe já um historial, há ali uma relação e, portanto, essa relação deve ser alimentada, independentemente de contratos que existam pelo meio. Conseguir essa relação com alguns programadores, que é uma relação que começa a existir também com alguns programadores fora de Portugal, isso é um garante de continuidade de pensamento do trabalho e de discussão do trabalho com parceiros que são fundamentais na existência desse trabalho. Se isso for feito com honestidade e transparência, e com prazer também, com pessoas a quem se reconhece que têm um discurso sobre o nosso trabalho que tem uma legitimidade que não é só a legitimidade daquelas pessoas terem um orçamento para nos pagarem o trabalho. A mim interessa-me saber o que é esses programadores dizem sobre o meu trabalho e sobre o lugar do meu trabalho nas coisas que tenho feito, como me interessa o desafio artístico, dos meus colaboradores artísticos ou de outros artistas, com quem eu não trabalho mas cujo trabalho respeito e quero ouvir a falar sobre mim, da mesma forma que leio todas as críticas que escrevem sobre o meu trabalho ou reportagens ou entrevistas como de alguns espectadores, que eu acho que são espectadores com um olhar específico e que têm acompanhado o meu trabalho, quero saber o que é que pensam. E, portanto, essa relação com um número de programadores é uma relação muito importante para mim e é uma relação que quando é clara, de facto, faz com que um projeto num desses sítios seja só uma etapa natural numa relação, uma etapa natural porque faz sentido, aquela pessoa diz: "Olha eu acho que tu és a pessoa certa para...". Há programadores com condutas diferentes, há programadores que deixam tudo em aberto porque querem aquele artista, há programadores que têm uma visão da programação e que dizem "Olha eu quero trabalhar por aqui por este território. Estás a pensar fazer alguma coisa deste género?" E depois eu acho que o artista tem de escolher sempre, como nós todos, às vezes tem que escolher se a subsistência é mais importante do que eu perseguir mesmo o seu desejo, e a sua ambição artística. Até que ponto é que eu estou a ceder aqui a um tipo de trabalho que não era bem o me interessava fazer agora mas é a única oportunidade que eu tenho, até que ponto é que esta opinião já é uma tentativa de interferência e eu tenho que ser imune a isto...

E: Antes de passarmos às duas últimas perguntas eu ainda queria pedir que falasses sobre a produção de espetáculos em várias línguas. Tu podes apresentar o mesmo espetáculo em português, francês e inglês, pelo menos alguns dos projetos.

CP6: Sim. O facto de apresentarmos em inglês ou em francês, no meu caso tem muito a ver com a minha experiência com os Stan como ator. Trabalhei sempre com os Stan em espetáculos ou em inglês ou em francês - não falo flamengo - e fui observando a importância que uma companhia muito ligada ao texto e muito ligada à palavra, a um teatro de repertório, dava a conseguir falar uma língua o mais próxima possível do público que está à sua frente e a estabelecer uma relação imediata, que não era intermediada por legendas, e como isso era importante numa lógica performativa onde o momento de comunicação e o pensamento em conjunto com um público é absolutamente essencial, onde não se está a apresentar uma fórmula que é repetida quase que maquinalmente. E então, sempre que foi possível, com o Mundo Perfeito achei que fazia sentido verter as obras para francês ou para inglês. Às vezes não é possível, ou por causa do domínio da língua por parte do elenco, ou porque às vezes o espetáculo em si perderia demasiado se fosse vertido para outra língua. Essa é sempre uma discussão e é uma discussão interessante. Acho interessante pensar até que ponto é que um dos prazeres de ver um espetáculo de uma companhia portuguesa não passará para o público estrangeiro em ouvir a língua portuguesa, mas ao mesmo tempo continuo a acreditar que sempre que me for possível falar numa língua que ligue o que estamos a dizer e o que estamos a tentar fazer em palco às pessoas que estão presentes na sala é isso que devemos fazer porque é isso que eu faço na vida. Instintivamente, num comboio que esteja a atravessar a Noruega, se alguém me dirigir a palavra em norueguês, eu não vou responder em português, vou tentar responder em inglês. E, portanto, é exatamente o mesmo instinto num contexto completamente diferente que é o contexto artístico. Mas para mim o contexto artístico das artes performativas, no caso específico do trabalho que eu faço, tem um aspeto comunicativo que é absolutamente essencial e que não é muito diferente do tentar comunicar com alguém, ponto. E, portanto, essa ideia de comunicar, essa ideia de estar em comunhão com, através da linguagem, pode implicar para mim tentar que essa comunhão seja o mais próxima possível. Estou em França e podemos todos falar francês e há um domínio da língua, então vamos todos trabalhar para transformar esta obra em francês. Eu não acho que as possibilidades de internacionalização de um espetáculo aumentem substancialmente por esse espetáculo não ser em português e ser dito em inglês, não acredito que isso seja verdade. A minha experiência diz-me que isso é uma escolha puramente artística e nunca um espetáculo meu foi programado, ou eu tive a noção de que foi programado porque falávamos em inglês e não teria sido se falássemos em português. Portanto, acho que não é uma decisão de sensatez pragmática a favor da internacionalização, é mesmo uma escolha artística.

E: Tens algumas recomendações a fazer a alguém que esteja agora a tentar iniciar uma carreira internacional?

CP6: Artistas que queiram entrar nos circuitos internacionais? Aqui é sempre complicado. Quem são estes artistas que querem entrar nos circuitos internacionais? E acho que existem vários circuitos e várias ambições. (...) Falar diretamente aos artistas é um bocadinho dar dicas sobre como é que podem internacionalizar mais o seu trabalho e depois fazer propostas para melhorar a dinâmica da mobilidade artística é um pouco mais genérico, já estamos a falar de políticas culturais, de decisores políticos, de programadores, de instituições. Eu vou misturar um bocadinho as coisas. (...)

E: Pelo que tenho vindo a perceber, existem poucas possibilidades de as pessoas se sentarem a conversar, a refletir, a pensar em conjunto, a partilhar experiências. Compreendes a minha ideia?

CP6: Sim. Eu compreendo perfeitamente. Eu posso dizer o que é que foi importante para mim na questão da internacionalização. Foi muito importante para mim o ter trabalhado com artistas estrangeiros, ou seja, olhando agora assim à posteriori, foi muito importante ter havido colaborações com artistas estrangeiros porque alguma forma, quando trabalhamos com uma pessoa de outro país, essa pessoa empresta-nos a sua experiência e empresta-nos o seu circuito, da mesma forma que nós lhe emprestamos o circuito, portanto, eu direi que isto é uma coisa tanto para artistas como para instituições, decisores políticos. O trabalho de encontro ou de colaboração, seja para criar espetáculos, seja numa lógica de laboratório, seja numa lógica de residência artística, seja num debate, mas a ideia de juntar artistas num mesmo lugar, no mesmo tempo e espaço a colaborar, artistas, neste caso, portugueses e estrangeiros, é meio caminho andado para a internacionalização poder ter condições para começar. Acho que através dos artistas há uma possibilidade de internacionalização muito forte e isto é muito diferente do artista português com os programadores estrangeiros, esse é outro tipo de relação. Portanto, esta relação, o promover a relação e aproveitar todas as oportunidades que possam existir de criar relações, quando elas fazem sentido, quando existe uma afinidade artística óbvia, criar relações com artistas estrangeiros, eu diria que este é um caminho para a internacionalização que tem sido profundamente esquecido pelas instituições. E os artistas confiam demasiado nas instituições e nos programadores para serem, digamos assim, comprados por projetos e por teatros e festivais internacionais, em vez de essa relação ter acontecido via colaboração. Eu acho que aqui a colaboração entre portugueses e estrangeiros, a colaboração artística, é essencial. Depois, para a programação eu acho que identificar os teatros, parceiros internacionais, festivais que vêm a Portugal ver coisas... e há momentos em Portugal, um deles é o Alcantara Festival, outro é a Plataforma PT Montemor-o-Novo, outro é o Festival Materiais Diversos e quando estão em Lisboa a assistir a espetáculos desse festival muitos programadores estrangeiros. [Nessas ocasiões] é possível tentar perceber quais são os mecanismos em que há debates, onde estão esses programadores, e tentar de alguma forma reconhecer quem são esses programadores, neste caso sobretudo europeus, mas não só, não vêm só da Europa, mas quem são esses programadores europeus ou de outros pontos do mundo que vêm a Lisboa e que estão atentos ao trabalho de Portugal. Portugal é muito pequeno na Europa, conseguir trazer um programador a Lisboa é muito mais difícil do que levar um programador a cumprir a mesma distância dentro do centro da Europa. Um programador que vai de Bruxelas a Berlim, não cumpre uma distância muito menor do que de Bruxelas a Lisboa, mas Lisboa psicologicamente é muito mais periférica, é no fim. Só vem cá quem quer mesmo vir cá, não se vem cá de passagem para o lado de lá do Atlântico. Se já há um grupo alargado de programadores de várias geografias que estão interessados e atentos ao que se faz em Portugal, então esses devem ser os primeiros a serem contactados. É preciso identificar esse grupo, é preciso, de uma forma perfeitamente descarada, perguntar ao Festival Alcantara, ao Festival Materiais Diversos, quem são esses programadores que andam por aqui, perceber em debates quem é que eles são, haver uma pessoa que tem a coragem de lhes dirigir a palavra e perguntar se pode enviar material mas estabelecer contacto sobretudo com quem já está atento a Portugal. Enviar mails e dvds e links de vídeos em barda para todos os sítios que se encontram na internet não faz sentido nenhum, é um desgaste, é uma perda de tempo. Depois há institucionalmente projetos europeus que incluem parceiros portugueses, o House on Fire inclui parceiros portugueses, o Tryangle inclui parceiros portugueses, o Next Step inclui parceiros portugueses. Tudo isto são projetos de teatro e de festivais, e organizadores e agentes culturais europeus que têm grandes ou relativos

financiamentos europeus mas que são muito reconhecidos a nível de apoio europeu. Saber junto do Ministério da Cultura, que tem um gabinete de relações internacionais, quais são os projetos em que estão envolvidos parceiros portugueses e parceiros estrangeiros, falar com esses parceiros portugueses e falar com esses parceiros estrangeiros.

E: Mas esta informação passa para os artistas?

CP6: Eu acho que esta informação tem que ser procurada também pelos artistas. Eu acho, por exemplo, o Gabinete de Relações Internacionais da DG Artes foi sempre uma nulidade, não tem a ver com a falta de competência de quem lá trabalha, tem a ver com a falta de procura também e de exigência para que aquilo funcione. Se se falar com o Gabinete de Relações Internacionais da DG Artes descobrimos que é muitíssimo pouco consultado, são-lhes exigidas muito poucas informações. Exigir ao Estado esse papel informativo de quem são as estruturas, em Portugal, que fazem parte de grupos internacionais apoiados pela comunidade europeia e que têm financiamento europeu. Esse é um caminho: identificar em Portugal quem são os parceiros de teatro estrangeiros. Eu devo dizer que, na minha experiência, em Portugal fazemos uma boa parte da internacionalização porque há programadores que trabalham em Portugal que têm muitos contactos internacionais e que falam de nós a esses contactos e que de alguma forma servem de embaixador do meu trabalho junto de outros programadores de outros países. Portanto, falar com essas pessoas. E se há um grande desejo de internacionalização perceber que por vezes a internacionalização está na escolha do local ou dos parceiros onde se apresenta em Portugal. Um parceiro em Portugal que já tenha parceiros internacionais tem muito mais possibilidade de oferecer internacionalização a um artista do que um parceiro que não os tenha. Isso é uma coisa que também valida os teatros em Portugal, terem ou não parceiros internacionais. E acho que aí os artistas devem também procurar. Acho que o primeiro caminho é perceber onde é que já existe uma ligação que é, basicamente, ver se já há um furo na parede e ir lá com um prego mais largo e alargarem esse furo mas não fazer furos novos, isso não é o essencial, não me parece o caminho certo, sobretudo porque estamos a falar de artistas... os artistas que querem entrar no circuito internacional não são, de forma geral, os artistas estabelecidos com maiores apoios, com maiores condições. São artistas que também têm pouco tempo para investir neste trabalho, porque têm que fazer o seu trabalho, portanto, este trabalho é um trabalho subsidiário. Portanto, ir à procura do que já existe, porque o que já existe tem muita qualidade mas é muito pequeno. Ir aos festivais portugueses, que já têm uma grande presença internacional, falar com companhias. Por exemplo, o Inov Art promoveu muito isto e tal como promoveu, no caso das artes performativas como noutros casos, as bolsas para artistas estarem 6 a 9 meses noutro país a trabalharem com outra companhia. Nas artes performativas, eu arrisco-me a dizer que mais de 90% das companhias onde portugueses fizeram estágios, foram companhias que tinham sido já apresentadas em Portugal, e pode dizer. "Eu vi o vosso trabalho". Ver o trabalho das companhias internacionais que vêm a Portugal, perceber em quais é que pode haver uma afinidade, com quais é que desejaria colaborar, quais é que fazem um trabalho semelhante. Eu devo dizer também que uma parte da nossa internacionalização acontece porque não só artistas com quem colaborámos mas também artistas que viram o nosso trabalho lá fora falaram aos seus programadores desse trabalho que viram, como eu faço o mesmo, eu chego a Portugal e falo tranquilamente com o Francisco Frazão, com o Mark Deputter, com o Thomas Walgrave ou com outros programadores, o Paulo Ribeiro em Viseu, o Rui Horta em Montemor-o Novo, sobre um espetáculo, absolutamente genial, que eu acabei de ver em Amesterdão, e de

peessoas que não conheço, mas comunico. De facto, gero informação e gero circulação de informação. E, portanto, falar com companhias, com essas companhias que vieram a Portugal, também é muito importante, eu acho. E penso que começava sobretudo por isso. O que eu diria era: "Já existem projetos em Portugal. Já existe alguma dose de internacionalização. Já existem muitos artistas portugueses que têm trabalho internacional." Falar com essas pessoas. Nós muitas vezes descuramos o nosso vizinho mas eu tenho aprendido, até porque nos últimos 2, 3 anos temos trabalhado muito neste clusters que são habitados por outras pessoas. Às vezes, quando eu e a Magda estamos aqui no nosso escritório e temos uma pergunta, às vezes a resposta está paredes meias, está aqui o Tiago Guedes ao lado, nós levantamo-nos e o Tiago sabe a resposta. (...) Última pergunta, não é? Tendo em conta a minha experiência o que é que eu poderia sugerir para melhorar a dinâmica da mobilidade artística? É outra a lógica da pergunta, mas a resposta vai um pouco ao encontro da resposta anterior que é: eu acho que a primeira coisa a fazer é reconhecer e legitimar e apoiar melhor o trabalho que existe. Ou seja, perceber que existem em Portugal pólos de internacionalização, que existem em Portugal artistas que já estão a fazer um grande trabalho de internacionalização e que esse trabalho, antes de se criarem programas que artificialmente querem promover a internacionalização, esse trabalho deve ser apoiado primeiro. A grande questão aqui para promover a mobilidade artística em Portugal... uma é uma relação institucional regular com as estruturas que fazem, ou não, ou que começam a fazer a internacionalização, e haver um assistência muito concreta no que toca às viagens. Isto é uma coisa muito simples, muito prática, que é muitas vezes o grande impedimento de se realizar determinada apresentação fora de Portugal, é o facto de não haver tempo útil, ou agilidade, ou rapidez, a pedir um apoio para viagem que tenha um sim ou não imediato, para ser apresentado em determinado sítio. Ou seja, a mobilidade tem que ser tratada de uma forma muito ágil, muito móvel, muitas vezes as oportunidades - sobretudo num país como Portugal que tem dificuldade em corresponder ao planeamento de outros países - as oportunidades não surgem com uma antecedência suficiente para se poder planear com muito tempo uma viagem. Uma das coisas que eu acho importante é quando há já uma relação e um convite e etc., que a possibilidade de apoio específico para viagens aconteça de uma forma regular, em aberto durante o ano, que não tivesse que haver um concurso um ano antes para pedir apoios para viagens e etc.. Isso é uma coisa muito concreta, muito prática. Deveria haver, fosse da parte do Estado, fosse da parte de outras instituições, neste caso seja através do Ministério dos Negócios Estrangeiros, seja através do Ministério da Cultura, já não é Ministério, do ex-Ministério da Cultura, qualquer que fosse o braço operativo do governo, deveria haver a possibilidade de apoiar. E de apoiar a tempo, no dia a dia. Haver essa agilidade, haver um gabinete com essa função. Para a cultura e para outros setores, mas neste caso para as artes performativas, para a cultura em geral. Depois acho que o que deveria haver era, da parte também do Estado e de outras instituições, o reconhecimento que existe um trabalho muito forte feito de aposta na internacionalização, na colaboração entre portugueses e estrangeiros, na apresentação lá fora e primeiro reconhecer o terreno e, sobretudo, financiar, promover, apoiar, mesmo logisticamente, aquilo que se reconhecesse no terreno que já era o trabalho realizado. Porque a mobilidade gera-se a si própria. Um artista que está a trabalhar comigo e que vai agora a Helsínquia apresentar um trabalho meu em que ele está envolvido tem muitas possibilidades, ou tem mais possibilidades de, seja o seu trabalho interessante, o apresentar em Helsínquia no futuro. De alguma forma, o facto de eu ir a Helsínquia com um conjunto de artistas portugueses a participar no meu trabalho, é a promoção da internacionalização também desses artistas. Esta é

a minha experiência. O que é preciso reconhecer é que há trabalho já a ser feito e esse trabalho tem que ser apoiado consistentemente. Acho que o grande perigo quando se fala de: "Vamos melhorar a dinâmica da mobilidade artística em Portugal" - é criarem-se programas artificiais, completamente fora da realidade, acho que são bandeiras políticas e com efeitos superficiais naquilo que possa ser mesmo um aumento substancial da internacionalização no meio. Portanto, deveria conhecer-se primeiro o que já existe e investir uma grande parte do dinheiro no que já existe e a melhorar as condições do que já existe. Existem espaços que fazem um grande trabalho a esse nível, programadores que fazem trabalho a esse nível, redes internacionais que fazem trabalho a esse nível e muitos programadores estrangeiros que já têm uma atenção específica e um conhecimento específico do trabalho português e que deveriam ser envolvidos nesta discussão. Também não faz sentido pensar a mobilidade dos portugueses no estrangeiro sem incluir, neste debate e nesta reflexão, o estrangeiro onde os portugueses já se movem. Portanto, era preciso ir falar com os programadores, com os teatros e com os festivais que já programam trabalho português e perguntar-lhes porque é que o fazem.

E: É uma ideia deste trabalho. Falar com artistas, com estruturas portuguesas e, em terceiro lugar, com essas pessoas, os programadores ou as pessoas que trabalham nos festivais onde os portugueses apresentam trabalhos.

CP6: Sim, isso eu acho absolutamente essencial. Porque também essas pessoas podem, de forma mais assertiva, chamar a atenção para as dificuldades de trabalhar com Portugal, por exemplo.

2. Programadores portugueses com vocação internacional

Programador Português 1 (PP1)

Entrevistador: Teve oportunidade de ler estas perguntas?

PP1: Sim, sabe que eu fiz parte do grupo de trabalho da Comissão Europeia sobre estas questões. E há dois documentos produzidos que são muito interessantes, posso mandar-lhe, um feito em Portugal e outro da Comissão.

E: Não sabia que tinha também feito parte do grupo de peritos. Sei, e por isso é que quis falar consigo sobre este tema, que tem trabalhado muito na questão da mobilidade internacional, nomeadamente com os países de língua portuguesa mas não só, e estou a fazer um estudo sobre este tema porque me parece que vale a pena fazer algum “trabalho de laboratório” para ver se há alguns passos que se possam identificar...

PP1: É um tema muito interessante. (...) Acho ótimo.

E: Obrigada, então vamos seguindo as perguntas.

PP1: Está bem, algumas tenho dúvidas mas eu pergunto-lhe, a primeira é uma pergunta sobre a minha estrutura ou seja os programas que eu dirijo.

E: Sim, no seu caso os programas, sim.

PP1: Portanto, o que eu lhe posso dizer é que a mobilidade é absolutamente fundamental em relação aos programas que eu dirijo porque são programas que, sejam de apresentação, de produção ou de coprodução, se baseiam de facto na apresentação de estruturas artísticas ou de criadores que são originários de outras regiões físicas e culturais, e portanto a mobilidade é uma condição absolutamente fulcral para que este meu programa exista.

A segunda [questão]: Quais são as iniciativas que a sua estrutura realiza para o apoio à mobilidade, quer em termos de outgoing como de incoming? Há aqui dois planos diferentes, um é através dos textos que nós produzimos nas várias publicações que temos.

E: Sim.

PP1: Temos, por um lado alertado, para a questão da mobilidade, do seu impacto positivo e das limitações e dificuldades com que nos confrontamos, nós e os artistas, [face à] mobilidade e portanto há uma dimensão, se quiser, do ponto de vista de difusão de algumas teses e teorias sobre a mobilidade. Depois em relação às questões de natureza mais prática, há por um lado uma enorme atenção à criação e sustentabilidade de redes de informação internacionais e que passa tanto quanto possível por ter uma atualização permanente do que está a acontecer nas cidades com as quais nós temos relações mais próximas.

E: E essa relação mais estreita com algumas cidades, com algumas estruturas, como é que se desenvolveu?

PP1: Há aqui um lado que é, de alguma forma, um lado biográfico importante. Eu há vinte anos que lido com estas questões, há um conjunto de interlocutores que tenho há vinte anos e construí uma rede pessoal, uma rede de trabalho. (...) Esta rede vai-se conectando com outras redes e

portanto este aspeto é um aspeto fulcral: sem redes de informação não há qualquer possibilidade de haver a mobilidade. No caso concreto dos meus programas eles têm mais uma natureza de incoming do que de outgoing.

E: Sim.

PP1: Porque é a natureza do programa, embora noutros programas que dirigi antes tenha feito também exportação de criadores e de criações portuguesas, mas atualmente de facto é mais no sentido de apresentação.

E: Mas também é interessante porque os lugares onde trabalha e trabalhou, tanto quanto sei, funcionam em primeiro lugar como espaços de acolhimento e também me interessa perceber como é que um espaço de acolhimento pode funcionar como motor de outgoing.

PP1: É na medida em que podem acontecer duas coisas, embora cada uma destas instituições quando eu as dirigia ou as dirijo, tenham particularidades muito específicas. Por exemplo, no caso da estrutura em que trabalhei antes, ela funcionava muito como uma plataforma, ou seja, havia um conjunto de criadores e de obras que eram ali apresentadas e havia muitas vezes uma visibilidade quer nacional quer internacional, em particular europeia, que permitia que algumas das obras que eram ali apresentadas depois fossem apresentadas noutros teatros e centros culturais em Portugal mas também nos estrangeiro. No caso da estrutura em que trabalho atualmente há um dado importante que é uma busca e uma solicitação muito grande de parceiros estrangeiros sobre informação sobre o que nós produzimos e sobre os artistas que aqui apresentamos. Tem sido menos uma realidade o facto de eles se deslocarem a partir daqui para outros lugares por uma razão muito simples, porque a maior parte dos artistas que vem para este programa vem de África e da América Latina, o que tem custos elevadíssimos em termos de transporte, e portanto são poucas as instituições europeias, para já não falar nas portuguesas que são mínimas, que têm alguma disponibilidade de recursos financeiros para depois pegar nos artistas aqui, apresentá-los nos seus países e fazê-los regressar à África ou à América do Sul. Portanto há aqui uma limitação específica da própria mobilidade que é o problema dos custos financeiros dos transportes.

E: Principalmente fora da Europa.

PP1: É um tema muito importante na mobilidade.

E: Pensei que neste caso, por exemplo, se há artistas convidados de um país da América Latina, seria vantajoso ter uma rede de parceiros na Europa que pudesse dividir os custos da própria viagem transatlântica.

PP1: Sim, sim. Acontece muito pouco por variadas razões. A razão principal é essa, eles tanto quanto possível não querem compartilhar os custos de transporte intercontinental. E portanto isso é um bocadinho difícil, lidar com isso, e depois há o problema das redes dos próprios lugares por onde as coisas passam, mas enfim a questão principal é uma questão de recursos financeiros disponíveis para os custos de transportes intercontinentais. Como promovem e divulgam essas iniciativas? Através daquilo que são as ferramentas de divulgação normais que nós utilizamos, sendo que no nosso caso concreto nós temos um site específico de programa, para além do site geral da nossa estrutura, e esse site específico tem um blog que é atualizado

duas vezes por dia e onde essas iniciativas são muito promovidas. E temos aquilo que se chama o contador do blog, que permite ver onde é que as pessoas acedem, e temos coisas estranhas como pessoas que estão a aceder na Suazilândia...

E: É interessante essa possibilidade de localizar...

PP1: ... no Paraguai, nos sítios mais inacreditáveis, que abrem as páginas e as leem. Portanto desse ponto de vista eu acho que tem alguma eficácia a divulgação.

E: E sobretudo tem uma maneira de medir essa eficácia.

PP1: Isso é que é importante.

E: Quando fiz esta pergunta estava a pensar, por exemplo, se têm maneira de colocar esta informação nas redes de informação internacionais. Por exemplo, com o “On The Move” ou com o “Labor for Culture” também tem esta ligação?

PP1: Nós informamos com alguma antecedência todas estas redes internacionais da nossa atividade.

E: Então têm uma lista de redes internacionais para as quais enviam informação?

PP1: Sim.

E: Perguntei a seguir quais são os principais efeitos que vêm resultarem destas iniciativas de cooperação, ou seja, depois de um evento o que é que fica? O que é que permanece? O que é que continua?

PP1: Tem aqui múltiplos aspetos, que são os aspetos de facto decorrentes da própria programação internacional e que é, digamos, uma coisa de natureza mais simbólica, ou aquilo a que se pode chamar sociologia da cultura. Do ponto de vista simbólico o que nós temos é acesso a um conjunto de fantasias e de imaginários e de técnicas e de linguagens trazidos por todos estes grupos, por estes criadores, e que de uma forma ou de outra são disseminados entre os públicos, sendo que nestes públicos há artistas, sendo que entre públicos internacionais há artistas internacionais e portanto é um efeito que não é mensurável no imediato, mas é o efeito mais importante desta apresentação. Há um outro efeito que é o efeito de coprodução à posteriori, ou seja, o de haver outras instituições, outras organizações que ficam interessadas num determinado criador e que à posteriori pode ser um parceiro de uma coprodução transnacional.

E: Mas como é que funciona? Traz o espetáculo para Lisboa e depois?

PP1: Trago o espetáculo para Lisboa, há um programador ou um produtor internacional que está no público ou que vem expressamente ver, isso já aconteceu, vem expressamente ver um determinado artista, uma determinada obra e depois, no caso de ficar entusiasmado, de ficar seduzido pela obra, estabelecem-se diálogos no sentido de (...), pelo menos como ponto de partida, fazer uma coprodução à posteriori.

E: E geralmente consegue pôr em prática esta estratégia de convidar determinados programadores para ver determinado espetáculo?

PP1: Sim, sim. Isso por exemplo ainda aconteceu o ano passado com uma companhia de teatro chilena, em que vieram programadores de vários lugares. Veio inclusive o programador do Théâtre de La Ville que é do diretor do Festival de outono e que vai levar essa companhia a Paris, é um exemplo muito recente.

E: Nestes casos informa esses programadores mas depois são as estruturas estrangeiras que apoiam essas viagens?

PP1: Sim, nestes casos concretos são. Porque não foi uma coisa definida à partida foi uma consequência da apresentação em Lisboa.

E: Mas por vezes está também incluído no orçamento da sua programação verba para convidar programadores?

PP1: Está, é uma coisa que é comum, digamos que é prática habitual entre estes profissionais. De uma forma geral o que acontece é que nós oferecemos as noites de hotel e eles responsabilizam-se pelos custos das suas viagens e da sua alimentação.

E: Avançando, perguntei quais são as principais barreiras que persistem. Há pouco falou dos constrangimentos financeiros, claro.

PP1: Sim, para já basicamente quatro, estão muito bem enumeradas nos estudos feitos. Uma que tem a ver com aquilo que é, digamos, o horizonte cultural onde se situa a organização que promove a mobilidade, ou seja, se você vive numa cidade ou num país que tem uma paisagem cosmopolita é mais fácil que a mobilidade seja aceite enquanto tal. Por exemplo, uma coisa muito complicada nomeadamente em situações de crise é que os países tendem a tomar opções que são muito nacionalistas e muito populistas: não há dinheiro então temos que apoiar apenas os artistas portugueses. É uma atitude muito populista e no fundo de fechamento sobre si próprios.

E: É a ideia de gastar menos dinheiro...

PP1: ... usando só portugueses e portanto excluindo tudo o que é programação internacional. Isso é um aspeto importante, é um aspeto de natureza política importante. Depois de natureza mais prática nós temos uma coisa que são os recursos financeiros e portanto é difícil quando não há recursos financeiros para o transporte e apresentação internacionais. É difícil, assim a mobilidade não existe. Depois há o problema dos vistos para todos os que se chamam os países terceiros, que não fazem parte da União Europeia e para todos esses países (...) os vistos são muito, muito complicados.

E: E como é que o tenta resolver? Há alguém destacado no seu programa que faz esta ponte?

PP1: Sim, há uma pessoa que é da produção e que muito cedo faz uma carta a convidar o artista e faz uma carta para a Embaixada portuguesa onde o artista deverá ir pedir o visto, justificando. Mas às vezes é complicado, acresce que há países muito grandes, em África por exemplo, há países muito extensos e às vezes o artista não está necessariamente na capital do país onde está o Consulado e tem que se deslocar 1000, 3000, 5000 km. Isso é muitas vezes incomportável do ponto de vista de transporte, sob o ponto de vista de custos do próprio transporte para o artista ir pedir o visto e depois ir lá buscar passado uns dias, tudo isto é muito... O visto é dos aspetos

mais complicados que existem. O último aspeto tem a ver com as questões que decorrem dos aspetos da segurança social e dos impostos, isso é também muito complicado. Por um lado na Europa as questões fiscais... não há uma fiscalidade que seja comum a todos os países, ela é divergente. Muitas vezes não há acordos entre países ou pelo menos não os há na prática. No caso concreto entre Portugal e Itália há naturalmente um acordo de exclusão de dupla tributação, ou seja a pessoa paga impostos em Itália não vai pagar em Portugal o mesmo imposto sobre o mesmo trabalho. Acontece que muitas vezes os organismos do Estado, ou seja, os Ministérios das Finanças e as suas direções gerais são incompetentes e portanto não passam ao artista a declaração que diz que ele paga impostos em determinado lugar. Isso é uma maçada. Recai sobre o próprio artista pagar duas vezes o mesmo imposto. No que diz respeito à segurança social e aos cuidados de saúde, por exemplo, um sistema num país terceiro é muito complicado porque não sendo um país da União Europeia não tem acesso de uma forma geral aos cuidados de saúde e às questões da segurança social, esse é um aspeto importante também da mobilidade.

E: E ao longo dos anos tem visto melhorias nestes aspetos, ou seja, têm sido dados passos para encontrar uma fiscalidade comum?

PP1: Há passos nesse sentido, este grupo de trabalho que trabalhou na Comissão Europeia de há três anos a esta parte fez um conjunto de recomendações que vão todas nesse sentido, no sentido de criar o passaporte do artista, que é muito parecido com o passaporte do cientista portanto permite um conjunto de facilidades que não havia antes. Há uma recomendação sobre os impostos, uma amenização fiscal para as questões dos artistas, e há outra recomendação muito importante que é a de apoio às estruturas mais pequenas de produção e de organização, porque de uma forma geral são as estruturas maiores que beneficiam dos apoios e portanto não é justo, porque se já são grandes têm sempre maiores recursos do que as pequenas.

E: Podemos então avançar, eu pergunto quais são os parceiros internacionais com que trabalha mais frequentemente. Há pouco disse que tem uma rede de contactos já muito sólida.

PP1: Sim.

E: Pode destacar alguns? Porque me interessa a variedade de países com quem tem trabalhado.

PP1: Sabe que muitos destes parceiros são artistas ou produtores, portanto há a organização e depois há artistas ou produtores, mas eu posso-lhe dizer por exemplo o Festival de Teatro de Santiago do Chile, depois posso-lhe dizer o Instituto Moreira Salles do Brasil, o festival de cinema de Santiago do Chile também, o ministério da Cultura do Paraguai, a galeria Michael Stevenson em Joanesburgo, o movimento Movarte em Moçambique, é uma lista infundável... O Kunstenfestivaldesarts em Bruxelas, o Théâtre de de La Ville em Paris, o Institut Français, o Goethe, a Casa das Culturas do Mundo...

E: Geralmente quando aborda o Goethe ou Instituto Francês em Portugal tem boas respostas?

PP1: Depende muito da pessoa, de uma forma geral sim.

E: E em relação aos seus contactos na Europa e fora da Europa? Não tem dado especial atenção apenas aos países de língua portuguesa...

PP1: Não, de todo.

E: Na sua opinião este potencial da língua podia ser mais bem utilizado? Ou pela sua experiência não é muito produtivo o contacto?

PP1: Eu acho que não tem tanto a ver com a língua, do meu ponto de vista tem mais a ver com aqueles que são os interlocutores e os intermediários. (...).

E: Então contacta diretamente ou os artistas ou produtores?

PP1: Sim (...).

E: Perguntei também quais são os parceiros nacionais com que costuma trabalhar, tem uma rede também de contactos nacionais?

PP1: (...) De uma forma geral a rede cultural em Portugal decorre muito da boa vontade, capacidade e formação cultural que o vereador da cultura e os seus diretores têm, e de uma forma geral têm pouca. Claro que há sempre exceções: Guimarães é uma exceção, Faro é uma exceção, Tavira é uma exceção, mas de uma forma geral essas pessoas não estão muito preparadas. (...) Costumava enviar para muitas câmaras municipais que tinham teatros ou que tinham centros culturais uma informação dizendo “Exmos. Srs. nós vamos ter isto e isto e isto, caso vos interesse ter algum destes espetáculos ou exposições agradecia que me contactassem para podermos eventualmente organizar uma tournée ou pô-los em contacto com os artistas” e de uma forma geral as repostas eram as seguintes: ou não respondiam pura e simplesmente (...), ou respondiam uma semana antes daquilo acontecer em Lisboa e portanto [a circulação era] completamente inviabilizada (...), ou faziam outra coisa que era “isso não nos interessa”, (...) “o gosto dos nossos públicos não é esse, em contrapartida gostaríamos que nos desse dinheiro para apresentarmos outros programas”. Há exceções (...) mas são situações muito peculiares e muito raras.

E: Mas há uma boa rede de equipamentos, correto?

PP1: Há mais do que suficientes.

E: É uma pena não serem bem utilizados, dinamizados.

PP1: Não. Não são. Não são infelizmente.

E: Perguntei, segundo a sua experiência, onde é que seria mais produtivo os artistas portugueses apresentarem os seus trabalhos, desenvolverem projetos. Creio que alguns dos sítios são aqueles que já disse fazerem parte da sua rede de contactos.

PP1: Pois, eu tenho uma tese muito particular, é um bocadinho contra a corrente. Acho que é importante que os artistas portugueses, aliás eu prefiro a expressão os artistas que vivem em Portugal, apresentem as suas obras na Europa, acho que isso é importante, mas do meu ponto de vista na atual situação internacional, e não falo só da situação económica, falo da paisagem cultural, acho prioritário e com muito maior eficácia os artistas que estão em Portugal e vivem em Portugal apresentarem-se naqueles que são os países emergentes. Portanto acho preferível que um grupo ou um artista faça uma exposição em S. Paulo, no Rio de Janeiro, Santiago do Chile, Lima, México, Joanesburgo, Cape Town, Marraquexe, Cairo, Índia... Acho mais importante porque tem uma visibilidade que não terá nos outros países. Acho que é mais fácil do

ponto de vista de comunicação. E é muito mais barato porque quando se apresenta uma coisa em Paris é mais uma entre quinhentas nesse dia.

E: Por isso acha que tem menos visibilidade?

PP1: Tem muito menos visibilidade.

E: Há mais oferta...

PP1: Há muito maior oferta, é preciso um recurso financeiro para a comunicação muito importante. Uma apresentação, qualquer acontecimento artístico em Paris ou Londres com dignidade, custa 40% do orçamento. Não falo da produção, falo só da comunicação! E depois de facto é um bocadinho mais do mesmo, enquanto que existe uma enorme curiosidade nestes países emergentes que estão muito mais disponíveis, de algum modo, para ousar e arriscar do que países muito eurocêntricos, como é o caso destes de que falei.

E: Mas também é verdade que são países que, ainda que tenham muito essa curiosidade e abertura para receber espetáculos, têm de ter um determinado nível de desenvolvimento e de organização para o fazer...

PP1: Mas estes países todos têm.

E: Estava a comparar com a situação dos países de língua portuguesa. Muitos deles não têm.

PP1: Não. Pois, isso é diferente, aí do meu ponto de vista a política cultural devia ser outra. Devia ser uma política cultural de parceria, ou seja, há um trabalho de formação e de informação que os artistas portugueses podem fazer nesses países e que seria muito proveitoso, quer para os artistas portugueses que se confrontavam com uma determinada realidade, quer para os públicos e artistas locais que aprenderiam com certeza. Quer dizer, se comparar a rede de teatros de Santiago do Chile com a rede de teatros de Lisboa a de Santiago do Chile é muito melhor, se comparar as galerias de arte da cidade do México com as galerias de arte portuguesas elas estão anos-luz à frente. Acho que Portugal não tem essa noção.

E: Estratégias para conhecer novos projetos estrangeiros... É muitas vezes convidado para ver espetáculos noutros países?

PP1: Sou convidado para ver espetáculos, sou convidado para ver exposições, duas horas por dia são dedicadas à informação, portanto, à consulta de emails estrangeiros, de sites de referência, de blogs de referência que me dão uma atualização do que é que está a acontecer e depois, os próprios produtores estrangeiros que fazem parte da minha rede informal de contactos, eles próprios me apresentam projetos. Portanto a informação também vem desse lado espontâneo dos produtores internacionais.

E: Sobre os pontos de informação... Estava a pensar no problema de, principalmente no que diz respeito ao caso português, a informação estar muito espalhada, pouco sistematizada, o que não ajuda a que os artistas portugueses sejam encontrados pelos possíveis interessados estrangeiros. Não acha que este seja um problema real?

PP1: Acho que em parte é, e em parte não é. Depende muito das áreas em que estamos a trabalhar. Por exemplo, os realizadores de cinema têm uma enorme visibilidade internacional, a

música popular portuguesa tem uma enorme visibilidade internacional, as dificuldades em termos de visibilidade de informação prendem-se muito com as artes performativas, o teatro e a dança em particular, têm maior dificuldade em produzir informação e é mais difícil requisitar informação sobre eles.

E: Que propostas pode fazer melhorar a capacidade de mobilidade dos artistas portugueses? Tem algumas ideias, receitas ou propostas?

PP1: Sim, vou mandar-lhe um texto que fiz sobre isto. É uma coisa um bocadinho longa, implica uma série de premissas e depois de práticas possíveis. Mas eu acho que é fácil.

E: Acha?

PP1: Eu acho. Se houvesse vontade política e conhecimento político, acho que seria relativamente fácil.

E: Mesmo com a falta de dinheiro?

PP1: Mesmo com a falta de dinheiro. Acho que é um problema de encontrar a escala adequada a estas coisas.

E: Muito obrigada.

PP1: De nada.

Programador Português 2 (PP2)

PP2: Acho que a programação da Culturgest passa muito por esta questão da mobilidade e da ideia de uma circulação e de uma espécie de cosmopolitismo das artes. É importante ver o que se faz fora de Portugal, mostrar o que se faz fora de Portugal e tentar que as coisas portuguesas, se forem relevantes, também consigam sair deste contexto inicial. Portanto acho que isso está muito inscrito numa missão da Culturgest desde o início, desde o Pinto Ribeiro que há esta ideia de um centro de artes que funcione como lugar de cruzamento e de passagem e de mistura de vários artistas de várias proveniências.

Entrevistador: E em relação à gestão do orçamento geral como funciona?

PP2: Em termos de dinheiro não sei exatamente. Em termos de número de espetáculos já foi mais 50-50 ultimamente tenho tido um bocadinho mais de estrangeiros do que portugueses mas não é uma grande diferença, é 60-40. Depende, também varia de ano para ano e depende também do que se inclui nos portugueses. Por exemplo se se inclui os Panos ou não. (...)

E: Mas é um aspeto que tens em atenção quando fazes a programação para o ano seguinte?

PP2: Claro, é fácil fazer porque a baliza é mais ou menos dez espetáculos, mesmo que agora já não tenhamos orçamento para fazer dez provavelmente, faremos oito, nove espetáculos por ano cada um, no teatro e na dança. Imaginando que são nove espetáculos, cinco estrangeiros e quatro portugueses, por aí.

E: Quais são as iniciativas que a Culturgest realiza para apoio à mobilidade. Têm algumas estratégias para além de receber espetáculos?

PP2: Só coisas relativamente informais. A ideia da coprodução é uma formalização desse apoio porque permite saber à partida que o espetáculo, ao ser coproduzido por dois ou três parceiros, irá em princípio a esses dois ou três espaços. Isto também dentro de Portugal, não só como ideia de internacionalização. Também em termos de gestão de recursos faz-me sempre alguma confusão que os espetáculos tenham uma vida tão curta como normalmente têm quando estreiam em espaços como a Culturgest ou o Maria Matos ou o Alkântara. São séries de representações muito limitadas no tempo, podem ir de dois espetáculos a nove talvez, em casos muito raros, portanto a ideia de tentar que haja uma vida para além disso é importante para começar no próprio país, em Portugal.

E: Não existe nenhuma rede?

PP2: É difícil, depende. Consegue-se às vezes parceiros como o teatro Viriato, Guimarães já foi mais, agora talvez o Gil Vicente em Coimbra.

E: E para o sul?

PP2: O Teatrão em Coimbra também. Ainda não conseguimos mas tenho falado com o teatro de Faro, com o João Carrolo. Acho que pode vir a haver coisas desse género embora os espetáculos também acabem por circular mesmo que não haja este acordo de coprodução à partida. Há pouco tempo uma produção nossa do ano passado, o Overdrama, foi a Viseu, o Paulo Sá

Nogueira, também nossa produção deste ano, foi agora a Guimarães. Não eram coprodutores à partida mas o facto de ir lá uma noite é interessante. Mas não temos uma coisa organizada, como por exemplo o Maria Matos tem ou tentou montar uma rede de teatros municipais, que funciona com alguns problemas mas é uma tentativa de institucionalizar essa circulação e acho que é importante.

E: Como é que funciona esta construção das coproduções? Têm encontros regulares?

PP2: Já houve esses encontros regulares. Não sei como funciona a Rede Interna de Programadores (RIP). E agora também temos um projeto informal ligado à questão da crítica, chamado Mais Crítica. Junta o Maria Matos, a Culturgest, o Alcantara e o São Luiz e não tem a ver com a circulação de espetáculos mas é uma maneira de juntar algumas estruturas com preocupações semelhantes e com vontade de intervir num campo deficitário. Da minha parte, as coproduções costumam funcionar assim: há um projeto de um artista ou há um convite meu a um artista para apresentar aqui uma coisa e depois começo a pensar como é que se pode montar financeiramente esse projeto, se é interessante ou não que haja outros parceiros. Depois os contactos podem ser feitos, pode haver um contacto inicial meu com outros diretores de teatros, pode ser o artista que faz, ou a produção desse artista que faz esse trabalho, numa tentativa de garantir à partida que há mais algum financiamento.

E: E para além do financiamento em que outros termos em que podem ser interessantes as coproduções?

PP2: Acho que o principal tem a ver com não limitar um espetáculo a ter uma série tão curta de representações porque isso limita o potencial artístico do próprio espetáculo. O facto de ter dois meses de ensaios, uma estreia sempre insegura, sempre frágil por natureza, e depois acabar aí, não permite também que o espetáculo cresça e explore as suas possibilidades melhor do que costuma acontecer.

E: A ideia que de estrear um espetáculo diferente em diferentes salas da cidade é também uma boa ideia, como fizeram com o Pinter Béla.

PP2: Sim e vamos repetir para o ano com os Stan. Os Stan apresentam uma peça do Schnitzler no Maria Matos e uma do Gorki aqui e incluímos os dias nas duas programações.

E: O que se tira desta parceria?

PP2: Com o Maria Matos, acho que há ideias de programação semelhantes entre os dois espaços, portanto é normal que não estejamos sempre numa lógica de competição e que, até por sermos vizinhos, haja momentos em que nos possamos juntar. Há três coisas importantes: uma serem artistas que nos interessam aos dois ou com os quais haja uma relação anterior como no caso dos Stan (...) ou que nunca tenham vindo, como foi o caso do Pinter, ou que com os quais já haja uma relação anterior ou com os programadores ou com os espaços. Depois obviamente que em termos económicos é mais barato, ou seja, trazemos dois espetáculos pelo preço de um e meio mais ou menos. E também permite mostrar, com essa intensificação de apresentações dois espetáculos muito diferentes, duas vertentes de um trabalho e complexificar a receção que o mesmo público pode ter do trabalho de um artista ou de um grupo de artistas. Não nos limitarmos a um exemplo mas dar mais uma nuance a essa apresentação.

E: Já viste esta prática entre casas noutras cidades também?

PP2: Não sei, quer dizer, assim desta maneira não sei. Acho que agora há uma coisa mais ambiciosa que é este projeto da Anne Teresa de Keersmaecker, um artista na cidade que se apresenta em quase todos os teatros.

E: Qual é a tua opinião?

PP2: Eu acho que tem essa vantagem de mostrar uma panorâmica bastante vasta do trabalho de um artista tão relevante como é o caso da Anne Teresa e como antes já tinha havido com a Meg Stuart, embora não se chamasse assim. (...) O que me parece é que não é muito simples pensar em outros nomes para já tão relevantes na cena internacional, com tanta facilidade de trazer peças do seu repertório mais antigo. Estamos a falar de dança que não tem propriamente cenários muito pesados e as peças podem ser refeitas por novos intérpretes. Não é tão relevante como um teatro por exemplo. Também não é evidente que haja nomes tão consensuais entre os vários programadores da cidade para que haja uma coisa parecida com um artista de teatro. Tenho algumas desconfianças sobre o possível futuro desta iniciativa mas acho que neste caso funciona bem.

E: Sabes que em alguns países existe a prática de manter uma série de peças, uma série de espetáculos em carteira? Imaginas esta prática a funcionar cá também?

PP2: Acho que já existe, já há alguns artistas que fazem isso. Acho que é fundamental, para a circulação internacional é fundamental também. Um espetáculo não pode ter um tempo de vida tão reduzido e há grupos como os Praga ou o Tiago Rodrigues que têm mantido as coisas em circulação mais algum tempo. Isso é uma condição material. Acho que a ideia de teatro de reportório não é uma ideia que tenha muita implantação cá, nunca houve. Os Artistas Unidos têm feito às vezes algumas coisas nesse sentido, repor coisas antigas que acharam que tiveram pouca visibilidade ou que faz sentido integrar num novo ciclo de espetáculos (...). De facto não é uma ideia com muitas raízes cá e não ajuda também o tipo de imprensa cultural que temos.

E: Porquê?

PP2: Porque há uma imprensa muito sem memória, muito virada para a próxima coisa. Só dão notícia do que é a estreia, nunca do que é a reposição, enquanto que noutros país o espetáculo que teve sucesso devia ser digno de nota cá não interessa porque não é novo. Há uma memória muito curta também, a memória da imprensa cultural em Portugal é o último ano. Tens coisas a estrear em janeiro e os jornalista ou os críticos a dizer este já é um dos espetáculos do ano, quando já não se lembram do que aconteceu há quinze dias porque é passado já ninguém se lembra. O tempo de memória é o ano para o best off do que cada suplemento faz em dezembro e onde tenta compensar toda a cobertura que não fez durante o resto do ano. Já nos aconteceu ter - e claro que ficamos contentes quando isso acontece - quatro espetáculos nos dez melhores do ano, sendo que três deles não tiveram crítica quando o espetáculo estava em cena, quando tinha acabado de ser apresentado. (...) Não acho que seja culpa das pessoas que escrevem, às vezes com o espaço limitado que têm, algumas delas tentam fazer essas pontes para coisas anteriores. (...) Lembro-me de uma vez que houve uma notícia sobre um espetáculo da Comedie Française do Peter Handke que foi cancelado, foi mais ou menos um caso de censura. A notícia veio nos jornais e por acaso era uma peça que a Cornucópia já tinha apresentado e isso nem sequer foi

mencionado. Já nos aconteceu também haver uma estreia em português de uma peça do Mark Ravenhill com se fosse estreia absoluta quando nós tínhamos apresentado esse monólogo feito pelo próprio Mark Ravenhill uns anos antes e não havia referencia nenhuma no artigo. Mas sobretudo esta coisa dos melhores do ano e a lógica dos prémios é uma mentalidade que permite que se dê muito mais cobertura e um festival com prémios do que um festival sem prémios. O Indie e o Doc, por exemplo, têm com cobertura diária da competição, ignorando tudo o resto que se passa no festival ou dando uma colunazinha lateral. Os festivais de teatro quase não têm cobertura diária porque não há prémios. (...) Mas é um problema sim: a falta de memória, a pouca crítica fazem com que seja difícil os espetáculos terem uma notoriedade para lá do momento da estreia.

E: Como é que promovem e divulgam os vossos programas?

PP2: Eu acho que toda a gente fala disso como um milagre para resolver tudo, não é, mas a o Facebook tem sido importante aqui (...). Lembro-me por exemplo que, quando os Praga foram a Paris, mandei uma mensagem no Facebook para vários programadores a dizer olhem este grupo de quem já vos falei se quiserem ver agora é uma boa hipótese.

E: Alguém foi?

PP2: Sim, sim, sim. Houve gente que foi, houve uma que não foi ela mas foi a assistente dela e viu os dois e gostou muito, portanto pode haver uma porta também. Acho que também esse lado informal de contacto entre programadores pode funcionar. Neste grupo que fez o Mais Crítica também estamos agora a tentar uma outra coisa que ainda não existe propriamente, já existe fisicamente mas ainda não deu propriamente resultados. É termos um calendário comum no Google, onde pomos a programação toda para permitir ver onde é que há sobreposições que podem ser benéficas ou não. Às vezes é bom evitar a sobreposição no sentido de se calhar termos os Elevator Repair Service e os Nature Theater of Oklahoma no mesmo fim de semana é contraproducente porque perdemos público e perdemos cobertura de imprensa. Mas se calhar ter dois grupos portugueses no mesmo fim de semana já pode trazer cá programadores.

E: Enquanto casa de acolhimento como podem contribuir para a apresentação de artistas portugueses noutro lugar?

PP2: Não há assim nada de muito específico que façamos a esse nível. Não me lembro de alguém ter vindo de propósito cá ver um artista português. Com artistas estrangeiros já aconteceu.

E: Como?

PP2: Por exemplo a programadora do Festival de outono, a Marie Collin, já veio ver os Elevator Repair Service cá: “Um grupo dos estados Unidos vem à Europa, vou ver”. Mas nem foi a convite. E já aconteceu também os programadores virem cá ver a Angélica Liddell porque não tinham visto em lado nenhum e viram aqui.

E: Mas não acontece muitas vezes virem a Lisboa pois não?

PP2: Não, não. Os programadores precisam de ter um programa mais recheado para virem à periferia. O grande problema é o estatuto periférico de Portugal, geograficamente. (...) Estás em

Bruxelas queres ir ver uma coisa a Paris, vais de comboio, é completamente diferente, podes ir ver um espetáculo. Para vires aqui tentas compor o teu programa um bocadinho melhor. Paris-Bruxelas numa hora e um quarto é mesmo uma hora e um quarto.

E: Sem preparação de aeroporto.

PP2: É isso, não são duas horas e meia de avião mais uma antes e uma depois para chegar ao centro. É completamente diferente fazer uma hora de viagem num dia e uma hora de viagem no dia a seguir, e ficar uma noite, do que fazer cinco e depois outras cinco para voltar. (...) Dentro de Portugal podia ser, Lisboa-Porto, Lisboa-Montemor.

E: Tens alguma estratégia?

PP2: O que funciona é a concentração de espetáculos. O Alkantara este ano funcionou muito bem a esse nível, porque teve poucas apostas portuguesas mas era possível ver tudo no mesmo fim de semana, portanto houve uma enchente de programadores. (...) Coincidiu também esse fim de semana com a reunião cá de duas redes internacionais o Nextstep e House on Fire, e ainda houve uma delegação de franceses da Onda. (...) Esta organização francesa permite, até a programadores com menos recursos económicos, juntarem-se nestes grupos e ficam a conhecer alguma coisa da paisagem artística do país que visitam. Eu aliás já aproveitei as iniciativas deles, por exemplo uma vez que fui a Nova Iorque e tive acesso à programação deles. Eles contactam com pessoas locais e fazem um calendário. (...) A vantagem do Alkantara é que permite que venham muitos programadores, a desvantagem é que, como eles já te disseram certamente, como são estreias nunca sabes se vai correr bem ou não. Por isso as plataformas onde fazes reposições são mais eficazes provavelmente.

E: (...) Fazem a divulgação da vossa programação em canais internacionais?

PP2: Eu acho que não, quer dizer, há envios da brochura trimestral.

E: A brochura trimestral tem tradução para outras línguas?

PP2: Tem resumo em inglês. E o site também.

E: Quais são os efeitos que surgem dos programas de coprodução?

PP2: (...) os próprios artistas também são uma forma de fazer circular a informação. Eles nem sempre têm muita facilidade em ver coisas, mas quando estão em cidades ou festivais onde têm essa oportunidade depois também é uma maneira de a informação circular. E é uma fonte de informação para mim. Costumo perguntar: foste ali o que é que viste, há alguma coisa que te tenha chamado a atenção? (...) Encontram-se todos no ponto de encontro e ficam com curiosidade, nem têm sempre tempo mas ficam pelo menos com vontade [de se conhecer].

E: Quais são as principais barreiras que persistem?

PP2: A questão geográfica é dupla porque também implica custos maiores para os grupos irem lá. A questão da língua também é uma dificuldade porque normalmente se estás no meio da Europa falas inglês, francês alemão, podes ver quase tudo e portanto há um acesso mais fácil. (...) Eu se apresento o espetáculo do Tiago Rodrigues não vou ter legendagem em inglês, não vai

acontecer. Fora de um festival não faz muito sentido. Eles por acaso mandaram traduzir o guião, mas é um custo. (...) É uma outra barreira se calhar menos importante.

E: E sobre os apoios?

PP2: (...) Acho que é óbvio que era bom se existisse apoio à internacionalização mas, por exemplo, este concurso que está a haver agora parece-me muito suspeito, porque acho que não pode ser o estado a decidir quem é que deve ser internacionalizado. Acho que sobretudo tem que partir do interesse de fora. (...) Devia ser o Camões a fazer isso: um programador vê e quer convidar o Tiago Rodrigues. O Tiago ou esse programador contacta o Camões e dizem “querem levar um português, muito bem, nós pagamos as viagens”. Devia ser quase automático, a partir do momento em que houvesse interesse.

E: Como é que os programadores têm acesso aos trabalhos dos artistas portugueses?

PP2: Há países que fazem isso bem, de maneiras diferentes. Há o showcase British Council durante o festival de Edimburgo, por exemplo que convida programadores do mundo inteiro e podes ver uma data de espetáculos. Talvez seja o modelo mais interessante porque é o que dá mais liberdade de ação aos programadores. (...) Fazer uma coisa destas é muito caro e portanto se calhar o melhor era apoiar o que já existe. Apoiar a plataforma que o Rui Horta faz em Montemor, apoiar esta ideia de fazer aqui como Alcantara um fim de semana de reposições, mais do que ser a DGArtes a fazer a sua plataforma (...). A primeira coisa tem de ser o interesse de fora. Acho que tem que haver apoio à divulgação mas apoiando o que já existe e quem já está no terreno e não virem eles inventar uma cultura de estado. (...) Não faz sentido ser um concurso anual, tem de ser uma coisa muito mais flexível.

E: Quais são os festivais ou as portas que consideras mais importantes?

PP2: Os “trend setters”? São Kunsten, Avignon e depois há uma série de outros mais pequenos. (...) Edimburgo é importante para o que vai ao festival de Londres, para o que vai ao festival de Nova Iorque, para o que vai à Irlanda, também é importante. Avignon é fundamental para o que circula em França e que circula muito em França e não só. Depois há outros, por exemplo o festival em Groningen, onde eu fui o ano passado tem apanhado estes artistas que agora são muito conhecidos neste circuito, mas que teve-os muito antes. O Festival de Hannover, o de Graz por exemplo. (...)

E: Quais são as tuas estratégias para encontrar novos projetos? Ver o que é que essas pessoas programaram?

PP2: É uma das coisas, é importante saber o que é que se passa nesses festivais e o que é que eles programam, mas não chega, senão também estamos só a reciclar o que os outros apresentaram. Embora ache que a visão romântica de que tu é que vais encontrar a coisa que ninguém viu, pode acontecer mas não é a mais comum, penso eu. Se há artistas argentinos relevantes algum já os viu, portanto não os vais lá descobrir de certeza a menos que fiques lá dois meses, não é numa viagem de uma semana. Obviamente que estamos sempre um bocadinho dependentes destes programadores que têm mais orçamento para viajar. O Christophe no Kunsten está constantemente a viajar e portanto tem um acesso a mais coisas do que nós temos. É importante esse tipo de conhecimento que ele vai angariando, dessa forma nós podemos depois

também servirmo-nos disso. Mas é só uma porta de entrada. Podes ver uma coisa no Kunsten que interessa mas se calhar não é aquele espetáculo o mais indicado para apresentar cá por várias razões. Pode ser um artista que tu apanhas mais à frente ou que depois vais ver esse artista no seu país e aproveitas e vês outra coisa e essa outra coisa interessa mais. Os festivais são portas de entrada ou são maneiras de conhecer artistas, mas não são necessariamente ou não sempre uma espécie de supermercado onde se vai comprar espetáculos. São fontes de informação de outras maneiras também, ficas a conhecer os artistas. As próximas coisas já podes ir ver tu. Podes falar com eles e saber de outros, podes passar a acompanhar no Facebook. A informação que circula por exemplo no Twitter, sobretudo com ingleses e com americanos, e no Facebook permite-me ouvir falar de espetáculos que de outra maneira conheceria. À partida a coisa do spam por mail não é o mais eficaz ou diria mesmo não é eficaz. (...) Tenho que ver primeiro, acho que um email não serve para nada. (...) As companhias portuguesas podem dizer “vem ver o nosso espetáculo”, acho que tenho obrigação de ver e de conhecer. Até podem dizer vem ver, mas só funciona se eu já tiver ouvido falar deles, se souber que estiveram no festival X, se o artista Y tiver dito “olha gostei muito”, não chega ter só um ponto de referência. (...) A ideia é diversificar as fontes de informação ao máximo, não ter só uma, porque isso é o que permite também fugir a uma standardização da programação. Mais do que a coisa romântica de ir à aventura é diversificar e procurar ter acesso pelo Youtube, também. Uma fonte também interessante é a publicação da Onda, um caderninho sazonal que eles fazem e que diz por exemplo que festivais existem, por países, fazem alguns destaques desses festivais. Para mim é muito útil porque fico a saber de outros festivais, outros sítios, onde vão artistas que eu conheço. (...) Fui há pouco tempo a França ver um festival de comissariado pelo Philippe Quesne. A ideia de pôr os artistas a escolher outros artistas também pode ser uma coisa interessante. (...) É sobretudo a partir dos artistas e não propriamente dos outros parceiros que se fazem as coproduções.

E: O que é que podes propor para melhorar mobilidade dos artistas portugueses?

PP2: Normalmente tens que disparar para todos os lados e já falámos de várias destas coisas. As plataformas são importantes. O Rui Horta do ano passado tinha uma programação ótima e acho que isso teve frutos. Houve gente que veio e que comprou e que vai coproduzir espetáculos novos. Acho que era uma coisa que também devia servir, e infelizmente não serviu, por absoluto desinteresse, para os programadores nacionais conhecerem também as coisas que se fazem cá. (...) Conseguir fazer circular a informação. O Maria Matos vai ter uns brasileiros que são muito bons, o que também é um incentivo para trazer cá programadores do resto da Europa dizer “escusam de ir ao Rio de Janeiro ver, venham cá e aproveitem e vejam também...” (...) É uma questão de atenção. Por isso é que as coisas muito pesadas e os concursos anuais não servem. Tem que ser uma antecedência que não é de um ano, não pode ser. Também há alguns agentes internacionais que podiam pegar em artistas portugueses e divulgar essa informação pelos seus contactos. Isso funciona mas tem também efeitos perversos.

E: Porquê?

PP2: Porque é um bocadinho fazer compras por catálogo.

E: Porque é que é um problema a ideia de catálogo quando podia ser proveitosa para os artistas?

PP2: Porque o interesse de um agente é vender os seus artistas.

E: E o interesse do artista não é poder mostrar o seu trabalho?

PP2: Sim. Um programador é um mais desinteressado a este nível. Obviamente que lhe interessa que um artista em quem ele apostou circule mais porque acha que é importante, mas não tem um investimento direto. Alguém que me vem dizer “compra este espetáculo, aquele e aquele” deixa-me à partida com um pé atrás.

E: Não consigo perceber porquê, porque pode de facto também ser eficaz.

PP2: Pode, mas é um trabalho muito difícil e muito ingrato. É a coisa do vendedor de enciclopédias, alguém que te bate à porta “compre isto”. Não tenho nenhuma posição de princípio contra, acho que há pessoas que fazem bem esse trabalho e sobretudo que têm uma carteira de artistas interessante, o que dá algumas garantias de qualidade. Mas é um trabalho que eu não gostaria nada de ter.

E: Outras propostas?

PP2: Imagina uma newsletter sobre a produção de artistas portugueses em inglês, que é enviada para uma série de pessoas estratégicas, eventualmente. Há aquele site do Goethe, por exemplo, sobre artistas relevantes, sobre encenadores, sobre dramaturgos, eles têm um site em inglês. É talvez das melhores coisas que eles têm, com biografias, com imensa informação.

E: É interessante trabalhar com os institutos culturais estrangeiros que estão aqui sediados?

PP2: Claro. As pessoas têm níveis variáveis da informação que é mais relevante. [O Goethe e o Instituto Francês trabalham bem]. Por exemplo, a Chloé do Instituto Francês conhece muito bem os artistas franceses. Se dizemos vamos trazer o Philippe Quesne, ela sabe perfeitamente quem é, já viu, adora, isso é muito útil obviamente.

E: Obrigada.

Programador Português 3 (PP3)

PP3: Em relação à primeira pergunta, de facto quando cheguei aqui o teatro não tinha um perfil internacional, fazia só teatro basicamente e só teatro nacional, português, e eu fui convidado para fazer aqui um trabalho diferente com teatro que fosse focado na criação contemporânea. E confrontado com esta missão, aquilo que foi pedido pela câmara municipal de Lisboa, eu decidi logo que não fazia sentido fazer uma programação focada na criação contemporânea só a nível nacional. A internacionalização faz parte mesmo dos princípios de base do nosso trabalho porque não vejo a possibilidade de desenvolver uma linguagem ou desenvolver uma programação de arte contemporânea num contexto meramente nacional, acho que a arte contemporânea hoje em dia vive-se a nível internacional e não faz sentido mesmo pensar ou programar nesta área só a nível nacional. Obviamente pode haver artistas que só querem trabalhar a nível nacional mas isto é uma decisão individual. Para quem faz trabalho de programação e de gestão de um teatro não faz mesmo sentido do meu ponto de vista. Tal como para mim não faz sentido fazer só teatro, porque acho que quem faz uma programação de arte contemporânea nas artes performativas... as coisas hoje em dia são tão encadeadas na criação contemporânea que não faz sentido só fazer teatro, é logico incluir logo a dança e a performance que por si só também são artes que são à partida mais internacionais na sua maneira de ser produzidas, de ser apresentadas, mais do que teatro.

Entrevistador: Por causa da língua ou está a pensar noutras questões também?

PP3: Tem a ver com a língua mas acho que mais do que isso com a própria história da dança contemporânea que nasceu logo no início como uma arte internacional. E acho que tem uma história muito mais curta do que o teatro e quando surgiu aqui na europa foi logo um surgimento que aconteceu em vários pisos e coligações entre vários pisos. Também na sua própria génese é mais internacional como arte tal e qual como a música por exemplo, isto em termos de princípio de trabalho internacional. Faz parte mesmo da lógica da programação à partida. Em termos de gestão o que posso dizer, em termos de orçamento, nós utilizamos mais ou menos 40% do nosso orçamento para programação internacional, o que é uma parcela relativamente grande para programação de um teatro. Não sei se tem perguntas específicas em relação a isso?

E: Gostava de perguntar se esta grande parcela do orçamento é toda usada para trazer espetáculos estrangeiros a Lisboa. A minha segunda é pergunta é: quais são as iniciativas utilizadas nas duas direções, de outgoing e de incoming?

PP3: Por obrigação legal nós não podemos utilizar o nosso orçamento para fazer programação fora do teatro ou fora do país. Eu não posso mandar companhias para Bruxelas ou Paris ou Budapeste com o nosso orçamento, mas isso não quer dizer que o nosso trabalho só se concentre na programação. De facto há uma grande parte que é programação mas dentro desta programação por exemplo é importante, e faço mesmo um esforço grande para isto acontecer, eu tento dinamizar colaborações entre artistas portugueses e estrangeiros. Há muitos exemplos na nossa programação em que junto artistas de cá e artistas de fora para em conjunto criarem novas peças que são por si também coproduzidas por vários parceiros internacionais, por teatros e festivais não só aqui mas também noutros países. Isto é um grande trabalho que faço em termos

de juntar pessoas, apoiar projetos, procurar coprodutores internacionais para esses projetos em conjunto com os próprios artistas.

E: E posso perguntar como é que faz essas propostas de encontros?

PP3: Nós desenvolvemos um projeto que se chamava Estúdios e neste projeto juntamos, já desde o início que estou cá, são quatro anos, juntamos artistas portugueses com artistas estrangeiros para desenvolver projetos mais de investigação. Os estrangeiros vêm cá trabalhar durante um mês e em conjunto criam obras pequenas ou peças para serem apresentadas aqui em Lisboa e depois também no estrangeiro. Fizemos isso com artistas brasileiros por exemplo que agora vão voltar para uma nova coprodução Portugal Brasil. Também já fizemos com artistas Holandeses, fizemos com artistas de vários países europeus, um grupo internacional.

E: Vêm a Lisboa e ficam um mês num estúdio?

PP3: Ficam aqui a trabalhar com colegas portugueses.

E: E sugere para determinado artista uma determinada colaboração?

PP3: É sempre em diálogo com artistas portugueses. (...) Para a escolha das pessoas eu faço sugestões, muitas vezes os próprios artistas também já têm sugestões, contactos para desenvolver, é sempre trabalho em diálogo. Acho que não faz muito sentido fazer isso só como imposição. (...) Como disse eu tento sempre falar com os próprios artistas e eles muitas vezes ou já conhecem pessoas em primeira mão ou por vezes conhecem pessoas pelo trabalho. Pessoas cujos espetáculos viram aqui em Lisboa no Maria Matos ou no Festival Alcantara ou no Festival Almada ou na Culturgest e muitas vezes os artistas veem trabalhos e têm interesse em conhecer tal e tal pessoa, tal e tal artista. Este diálogo é mesmo importante, acho que sem isso não funcionaria muito bem. (...) Em situações mais informais é mais fácil a colaboração acontecer. Se os artistas não são logo obrigados a criar uma obra, uma peça, um trabalho final obviamente há mais margem para experimentar, para se conhecerem sem a tal pressão que existe quando tens que criar mesmo uma obra nova, uma estreia, de uma peça mesmo acabada, uma produção.

E: E os projetos das residências são apresentados no fim desse período?

PP3: Muitas vezes são resultados que são anunciados como resultados de um processo de trabalho, não tanto como uma produção. Para além disso também fazemos mesmo coproduções internacionais onde artistas portugueses trabalham com artistas estrangeiros que já conhecem, ou com quem já tiveram oportunidade de ser encontrar e têm vontade de trabalhar em conjunto. Fizemos isso com a “Mala Voadora” e a “Third Angel” de Inglaterra, também com o “Mundo Perfeito” do Tiago Rodrigues com o Dood Paard da Holanda, com a Patrícia Portela, com vários artistas já fizemos estas coproduções.

E: Em que o Maria Matos é coprodutor de um projeto conjunto ?

PP3: Exato e com outros teatros internacionais também.

E: E este mecanismo da coprodução forma-se através de contactos feitos pelas estruturas ou feitos pelos artistas?

PP3: Dos dois lados. É mesmo trabalho em parceria. E por mim dificilmente seria diferente. (...) Por exemplo eu falo com o Tiago Rodrigues, e organizei uns estúdios com ele, falo com ele, primeiro tinha uma ideia de fazer um encontro com artistas brasileiros e na altura ele achou uma ideia interessante. Fiz a proposta a algumas pessoas, porque conheço bastante bem o teatro e a dança brasileira, e depois mais tarde o Tiago foi dar um workshop no Rio de Janeiro. Ele foi lá trabalhar no contexto de um festival com que já trabalhei várias vezes, o “Rio Cena Contemporânea”. Ele foi lá dar um workshop, encontrou-se com as pessoas que tinha proposto, eles deram-se muito bem e a partir daí continuámos a desenvolver o projeto. Outro projeto com a “Mala Voadora” e a “Third Angel” foi um bocado mais ao contrário. O Jorge Andrade tinha encontrado as pessoas do Third Angel num workshop na Gulbenkian e ele falou comigo sobre a vontade de fazer um projeto aqui no Maria Matos. E eu disse: porque não fazer? Estou interessado em apoiar projetos a nível internacional e a partir daí então estivemos a desenvolver o projeto em conjunto com a “Mala Voadora” e com a “Third Angel”. Estabelecemos contactos em Inglaterra para encontrar coprodutores e nós estamos do nosso lado como coprodutores, depois encontrámos um coprodutor na Alemanha que também estava interessado e a partir daí é um trabalho de construção, mas que leva um ano e meio a preparar antes de chegar a um resultado final. Depois para além de apresentação em Lisboa há um trabalho de divulgação e de digressão, porque entretanto este espetáculo já teve umas 30 a 40 apresentações a nível internacional. (...) Há mais uma coisa que é mesmo importante nessa área, também trabalho muitos projetos europeus, por exemplo criei uma nova rede internacional em que estão envolvidos dez teatros, a nível internacional.

E: Criou a rede?

PP3: Sim, sim. Fiz um pedido, um projeto para o programa Cultura e recebemos agora notícia. De facto o projeto ainda tem que começar, vai recomeçar em junho agora, porque recebemos agora há um mês atrás a resposta afirmativa. (...) A rede chama-se House on Fire (...).

E: O Maria de Matos também faz parte de outras redes internacionais que já existam?

PP3: (...) Também faço parte do projeto africano que é apoiado pelo programa ACP Culture da comunidade europeia e que se chama Pamoya e que tem parceiros em África. É um projeto que é sobretudo enraizado em África, em Kisangani na República Democrática do Congo, Moçambique e Senegal, e nós somos um dos parceiros europeus desse projeto. E depois também fazemos parte de um projeto que foi um projeto criado por uma organização na Holanda e que é um projeto internacional à volta do Hieronymus Bosch o pintor, que é uma fundação que se chama Hieronymus Bosch 500, que é uma fundação que vai comemorar os 500 anos de nascimento do pintor e que cria uma rede internacional para desenvolver projetos internacionais à volta disso. O ano de Hieronymus Bosch é 2016 mas já estamos a preparar vários projetos e o teatro Maria Matos também faz parte. Depois estamos a fazer uma candidatura com outra rede também para o programa Cultura e que é um projeto com os países terceiros. Estamos a desenvolver com parceiros da África do Sul e da Europa um programa com coprodução de artistas sul-africanos.

E: Quais são as ideias da rede House On Fire?

PP3: A House on Fire de facto é uma candidatura para 5 anos, é um programa bastante grande e que envolve um orçamento de cinco milhões de euros. Há três atividades base, uma é a

realização de coproduções internacionais entre vários parceiros, não tem de ser sempre entre dez parceiros, pode ser entre dois ou três ou quatro. Neste grupo vamos coproduzir uma série de peças e estamos interessados em trabalhos e artistas que fazem trabalhos temáticos, trabalhos políticos, trabalho de teatro documental. O que nos interessa é exatamente o teatro abordar temas, quer falar sobre sociedade, quer ter um papel político. Vamos coproduzir estas obras e circular entre os nossos teatros e eventualmente também fora da nossa rede. Em segundo lugar vamos desenvolver projetos de programação temáticos, em conjunto, e que vão acontecer em vários países à volta de um certo tema que pode também incluir - para além de obras artísticas - palestras, instalações, exposições, debates. É mais abrangente em termos de programação. E o terceiro é a publicação de uma série de revistas sobre este tema, sobre arte e a sociedade digamos. Nestas três atividades estamos de facto a refletir três pontos de vista, primeiro obviamente o ponto de vista do artista e a sua criação, o segundo é o ponto de vista do curador, do programador que cria eventos temáticos e o terceiro é do ponto de vista do pensador, do académico, do escritor, do crítico. São três atividades que vamos desenvolver ao longo dos próximos 5 anos.

E: Parece-me muito interessante, é uma notícia fresca então.

PP3: Sim, sim, é uma notícia nova e também é relevante sermos o líder deste projeto, o que até agora é muito raro acontecer em Portugal.

E: Um dos grandes obstáculos tem a ver com a própria capacidade e know-how necessários para preencher uma candidatura ao programa Cultura

PP3: Sim é correto, acho que há vários problemas. Um dos problemas é a dificuldade de facto em fazer a candidatura, sustentá-la e levá-la até ao fim. Tem dois elementos, um elemento é a própria dificuldade de candidatura, do preenchimento e de juntar todo o material, o segundo, também muito difícil para muitas estruturas, é juntar parceiros internacionais. Normalmente é preciso conhecê-los antes de poder convidá-los. Existem até sites na internet que tentam juntar parceiros que ainda não se conhecem mas é difícil. É muito facilitado se conheces o mercado internacional e podes diretamente convidar as estruturas que te interessam, com as quais tens uma certa compatibilidade e com quem partilhas ideias e referências em termos artísticos, ajuda muito na criação de uma candidatura. Outro problema que as estruturas têm é que muitas vezes não têm uma estrutura suficientemente forte para investir no trabalho. Muitas estruturas aqui ou quase todas estão a viver no limiar das suas capacidades, têm que investir todo o seu trabalho em sobreviver. O que é complicado muitas vezes é disponibilizar o tempo que é preciso para criar uma candidatura, porque de facto requer imenso tempo. Lá fora por exemplo há muitos teatros e estruturas que simplesmente contratam alguém para fazer esse trabalho, aqui ninguém têm dinheiro para o fazer. (...) O Maria Matos é uma estrutura bastante desenvolvida, aqui temos uma equipa relativamente grande para trabalhar e para fazer o nosso trabalho enquanto que a maior parte das estruturas independentes são pequenas, têm poucos recursos humanos. (...) Depois de alguns anos torna-se menos complicado, já sabes como é que funciona, o que é preciso para preencher uma candidatura.

E: Também se aprende, é uma questão de treino.

PP3: Também tem a ver com isso obviamente, é um processo de aprendizagem ao longo dos anos. Mas só para acabar esta pergunta, um outro problema que muitas estruturas têm é

encontrar comparticipação nacional, ou seja, ter os meios financeiros para criar a candidatura porque em princípio o subsídio europeu é no máximo 50%, pelo menos no caso do programa Cultura o que significa que tens que ter 50% de meios nacionais. (...) Cada estrutura tem que apoiar, tem que pôr uma parte do seu próprio dinheiro.

E: Pediu um orçamento à parte para esta candidatura ao programa Cultura?

PP3: Não, aliás é uma coisa que aqui infelizmente não existe. (...) Acho que devia existir, sei que há vários países sobretudo na Europa de Leste onde há menos meios, onde existe esta figura, de facto quem consegue um apoio do programa europeu tem garantida a comparticipação nacional, através de um subsídio nacional, aqui em Portugal não existe isso. (...) Aqui em princípio são as próprias estruturas que se candidatam que têm que garantir a contrapartida nacional, a comparticipação nacional, os 50%. Depois como eles fazem isso é com cada um. Gerem o próprio orçamento. É por isso que estou a dizer para muitas organizações portuguesas é difícil tirar este dinheiro do seu próprio orçamento, sobretudo quando se trata deste projetos maiores de cinco anos. Porque a maior parte das estruturas portuguesas nem sequer têm garantia que vão ter subsídios ao longo de cinco anos. Estruturas como o Maria Matos obviamente podem fazer isso, é teatro Municipal e tem esta segurança. Com o festival Alcantara também fizemos e assumimos este risco, mas é um risco que tu assumes como gestor de uma organização. Há muitas organizações que não querem assumir este risco sem ter certezas. Como estava a dizer, seria uma grande ajuda se o estado pudesse assumir à partida, assim automaticamente, esta comparticipação. Seria uma grande ajuda à internacionalização do tecido cultural português porque assim as estruturas poderiam candidatar-se e à partida confirmar que iam ter esse dinheiro. Mas não existe. (...) Deveria haver no orçamento da cultura uma parte que fosse especificamente para isso e para fazer uma candidatura ao projeto europeu teria que se candidatar ao mesmo tempo também a essa, no sentido do ministério da cultura saber quantas candidaturas é que estão ali e gerir isso. (...) Eu sei que há países que fazem isso.

E: Então seria uma questão de importar o modelo que já existe. Pelo que eu percebi esta é a primeira vez que está a liderar um projeto. E é a primeira vez que se candidata ao programa Cultura ou não?

PP3: Não. Já fiz imensos. No Alcantara devo ter feito umas vinte candidaturas a programas europeus. (...) Nunca fui líder de um programa de cinco anos, mas mais curtos, de dois e três anos, sim. É um bocado mais complicado, tem um grau de dificuldade maior mas não é uma dificuldade extrema...ou impossível.

E: Quanto tempo levou a preparar a candidatura para a rede “House on Fire”?

PP3: Deixe-me ver, se tiver que contar os dias de trabalho mesmo, diria que são três semanas de trabalho, mas mesmo dias inteiros. Obviamente em termos de preparação acho que isso leva mais ou menos quase um ano. A partir de ter a ideia, de começar a contactar teatros e festivais lá fora, começar a falar com eles... Por exemplo organizei duas reuniões para fazer esta candidatura, com todos os parceiros. Se calhar até é mais trabalho sim, três semanas um mês, mesmo em tempo de trabalho, e antes do deadline as últimas duas semanas são mesmo exclusivamente isso.

E: Teve esta iniciativa porque achou que era altura de desenvolver um projeto nestas áreas?

PP3: Fazia mesmo parte do plano estratégico que escrevi há quatro anos atrás, quando entrei para aqui. O nosso plano estratégico incluía uma internacionalização progressiva, começando pela programação de companhias estrangeiras aqui, era a primeira etapa, porque criava uma visibilidade para o teatro Maria Matos. Como lá fora ninguém conhecia o teatro Maria Matos, porque não tinha um perfil internacional, comecei por convidar artistas estrangeiros para começar a pôr-nos no mapa a nível internacional. Segundo era começar a fazer estas coproduções entre artistas portugueses e estrangeiros e encontrar parceiros internacionais para isso. E a terceira etapa que tinha prevista era uma candidatura europeia para um projeto de cinco anos. Fazia parte dos planos desde o início. Eu fiz esta candidatura já no ano passado e no ano passado não conseguimos ter o apoio e depois tentámos de novo. Isto também é importante, não desistir logo. Acho que é importante continuar a experimentar e com o feedback que recebemos da Comissão Europeia e com as nossas próprias ideias, que entretanto se foram desenvolvendo, conseguimos melhorar bastante a nossa candidatura e ser escolhidos. Aliás só houve catorze projetos que foram selecionados de cento e quarenta candidaturas. (..)

E: Como promove e divulga estas iniciativas?

PP3: O nosso programa para já é bilingue, o programa do teatro tem sempre um pequeno texto em inglês. Depois temos a newsletter nacional em português e também a internacional. A internacional não é simplesmente uma tradução da newsletter nacional mas sim uma newsletter que eu escrevo especificamente para os parceiros internacionais, para os meus colegas, em que peço exatamente a atenção para as coproduções internacionais e para as produções portuguesas, convido os meus colegas para virem ver o que os portugueses fazem. Muitas vezes até dou sugestões para certas alturas do ano em que vale a pena viajar até aqui para ver coisas, porque vou ver os programas dos outros teatros e posso encontrar um fim de semana onde há uma peça interessante, uma estreia aqui, uma peça na Culturgest e uma outra coisa no CCB, e tento alertar os meus colegas para estes momentos em que faz sentido, em que o investimento da viagem, de tempo e de dinheiro tem um retorno maior para eles. (...) Eu dou a informação e quem quiser vir cá obviamente tem que pagar a sua viagem.

E: E esta rede é formada pelos seus contactos pessoais?

PP3: Sim, exato.

E: Também costuma enviar a informação dos seus programas para algumas redes de informação internacionais, como por exemplo a plataforma On the Move ou outras plataformas deste género?

PP3: Sim, sim, o On The Move também recebe, já faz parte do nosso mailing list sim. O IETM também.

E: Há efeitos desta divulgação a nível mais alargado?

PP3: Sim, obviamente que sim. Para já é importante os programadores internacionais conhecerem melhor aquilo que nós fazemos, têm assim este contacto e este conhecimento. Acho que não há possibilidade de desenvolver um programa internacional sem ser conhecido, isto é o primeiro passo, ganhar visibilidade internacional. Também conseguimos atrair interesse pelo trabalho dos artistas portugueses o que para mim é um elemento muito importante no nosso

trabalho. E tem uma importância também orçamental, porque cada vez [é mais difícil] encontrar dinheiro aqui em Portugal para produzir novas criações por isso cada vez mais é importante encontrar coprodutores a nível internacional.

E: Quais são os efeitos que resultam da cooperação transnacional?

PP3: Muito concretamente há vários artistas que a partir do trabalho com o Maria Matos já ganharam visibilidade internacional e tiveram oportunidade de estar presentes e de se apresentar fora de Portugal. Por exemplo o Tiago Rodrigues ou a “Mala Voadora”. Sim, e Patrícia Portela, Victor Hugo Pontes também teve uma pequena digressão no Brasil através de nós, a Tânia Carvalho, Ana Borrallho e João Galante. De facto há várias pessoas.

E: É uma questão de divulgação da informação?

PP3: Sim. Nunca é um exclusivo, obviamente não somos só nós que fazemos isso, são os próprios artistas que também têm os seus contactos. Há outros teatros também, o festival Alcantara. que também fazem o seu trabalho. Não faz muito sentido ver isso como um trabalho desenvolvido exclusivamente por nós. Mas de facto o nosso papel na internacionalização destes artistas tem sido grande.

E: Porque na verdade é o papel ou é a função de agente, que é uma figura pelo que sei que existe pouco em Portugal. Acha que faz falta?

PP3: Faz sim.

E: E acha que teria viabilidade?

PP3: Acho que teria viabilidade sim, estou mesmo convencido. Se tivesse tempo faria eu. Acho que é mesmo um nicho de mercado. Há muitos artistas portugueses que têm qualidade suficiente para serem apresentados lá fora, e muitos até são. O grande problema é a continuidade. (...) Há muitos agentes que fazem isso como trabalho, como negócio. Aqui em Portugal não existe quem faça isso a nível internacional. Há agentes que trabalham a nível nacional mas não conheço ninguém que faça esse trabalho a nível internacional. É um negócio. Há muitas pessoas lá fora que vivem disso têm escritórios, que são organizações muito grandes. Vejo artistas com potencial a nível internacional para criar um negócio à volta disso, estrou convencido que seria possível.

E: Neste aspeto, o trabalho feito pelo Maria Matos é muito importante porque trabalha nessa direção por iniciativa vontade próprias, não é?

PP3: Sim, sim, eu acho que faz parte do meu trabalho. Acho que o programador é mais do que alguém que simplesmente convida companhias para se apresentarem no seu palco. Acho que tudo o que está à volta, todo este trabalho de dinamização, é muito importante e como já disse não é exclusivo. O Tiago Rodrigues também está a desenvolver muitos contactos a nível internacional e ganhou visibilidade também através do Festival Alcantara. Mas por exemplo para a próxima produção eu consegui dois coprodutores internacionais, um em Londres outro na Noruega. Para o Vítor consegui espetáculos, apresentações no Brasil, ele foi lá através de um contacto direto meu. É uma questão simplesmente de informar os meus colegas, de dizer que tem uma peça de um jovem coreógrafo português que acho fantástico, eu mando-te o vídeo, diz-

me o que achas e pronto. A pessoa fica entusiasmada e decide programar para um festival, importante aliás, no Rio de Janeiro, o Panorama Rio.

E: Posso dizer que depende muito também dos contactos pessoais.

PP3: Sim, também porque depois de uma série de anos como programador obviamente ganha-se um perfil e as pessoas sabem mais ao menos qual é o meu perfil de programador, então sabem também mais ou menos o que isso significa. Eu também pergunto aos meus colegas, é lógico. Como no mercado internacional é absolutamente impossível conhecer tudo e ver tudo, é absolutamente fulcral receber informação de colegas sobre coisas que tenham visto, artistas que achem importantes, que achem relevante, novas caras.

E: Até para fazer uma triagem.

PP3: É isso, se não tens esta informação estás completamente cego. Até simplesmente decidir qual a peça que se vai ver lá fora é já uma escolha superimportante. Eu consigo ver talvez 1% ou 5% do que gostava de ver e esta decisão “vou ver isto e não aquilo” já é um investimento de tempo e dinheiro. Se falo com os meus colegas de trabalho, ajuda-me imenso a tentar fazer uma seleção daquilo que é importante ir ver lá fora. Senão perdia imenso tempo e dinheiro a tentar descobrir coisas que me interessem.

E: Quais são as principais barreiras à mobilidade internacional? Pensa que o facto de Lisboa estar na ponta da Europa ainda tem alguns efeitos?

PP3: Sim, sim, completamente. Estar na periferia não ajuda porque é muito difícil ser visto. Como já disse, eu faço um esforço muito grande para atrair programadores estrangeiros para virem cá mas é muito difícil, a resposta é relativamente pequena, as pessoas que efetivamente decidem “então vou a Lisboa ver um espetáculo” [são poucas]. Obviamente, quem vive em Bruxelas está perto, faz tudo de comboio, de Londres, de Amsterdão, de Paris, de Berlim e é muito mais fácil os artistas serem vistos. Também os próprios artistas têm redes nacionais, uma coisa ainda muito frágil aqui em Portugal. Se estás interessado no trabalho de um artista em Bruxelas e se não podes ir a espetáculos em Bruxelas muito provavelmente poderás ir em Antuérpia ou em Amesterdão ou numa cidade mais pequena porque normalmente eles têm digressões nacionais já bastante desenvolvidas de vinte ou trinta espetáculos. Estão disponíveis para serem vistos durante mais tempo, enquanto que aqui muitos artistas apresentam-se em Lisboa e em mais lado nenhum, o que reduz o tempo de exposição. Outro problema acho que é a continuidade, o que tem a ver com a fragilidade das estruturas. Até há muitos artistas que se apresentam lá fora uma vez e que depois não têm a capacidade de manter estes contactos todos. Os contactos criados através de uma apresentação não têm continuidade porque os próprios artistas têm estruturas tão frágeis que não têm tempo para o fazer. É também um grande problema, a falta de continuidade no desenvolvimento de uma carreira internacional. É mesmo um grande problema porque faz com que as pessoas deem o primeiro passo mas muito dificilmente continuam com visibilidade a nível internacional. É mesmo um trabalho que é preciso fazer.

E: (...) A partir do momento em que o leque temporal é mais vasto haveria mais possibilidade de receber programadores estrangeiros por um lado, por outro lado seria uma maneira de dar continuidade ao investimento feito em cada produção.

PP3: Sim, sim, a maior vantagem seria que os próprios artistas podiam viabilizar o investimento feito. E o próprio trabalho também cresce à medida que se vai fazendo, as peças ficam melhores depois de uma série de apresentações, obviamente que sim.

E: Aqui em Budapeste, e não é uma pratica só húngara, os espetáculos ficam numa espécie de reportório. Conhece este método?

PP3: Sim, eu sei que também existe na Argentina, em Buenos Aires também funciona assim. (...) um dos problemas é que de facto é preciso ter acesso a uma sala para poder fazer ao longo deste tempo todo. Tem que se ter um espaço para fazer isso. Quem não tem um espaço já tem muitas dificuldades em fazê-lo.

E: O que acontece aqui é que num mês apresenta-se numa sala da cidade, passam dois meses e é feito noutro lugar. É muito flexível deste ponto de vista. Assim seria possível mostrar num momento em que venham mais programadores, por ocasião de um festival por exemplo, espetáculos que não são necessariamente novos mas que são de alguma maneira considerados os de maior qualidade. A reposição poderia ter este efeito.

PP3: Absolutamente que sim. Aqui em Portugal também há uma iniciativa que é organizada pelo Rui Horta em Montemor, em que ele de dois em dois anos faz uma plataforma de uma seleção de peças. Aqui também há muitos artistas que mantêm peças em carteira, em repertório, como Vera Mantero que ainda mostra peças de há vinte anos atrás.

E: Ou a Sílvia Real.

PP3: A Sílvia também sim, o Tiago Rodrigues também continua com várias peças disponíveis, a Patrícia Portela também. Mas esta oportunidade de os apresentar assim com regularidade não é assim tão grande sim.

E: Mas a lógica das reposições tem alguma vantagem deste ponto de vista.

PP3: Absolutamente, concordo. Nós aqui no Maria de Matos fazemos de vez em quando. O problema é que de facto também em termos financeiros não é sempre tão fácil.

E: Se houver uma rede de salas que sejam suficientemente flexíveis para receberem reposições pode funcionar.

PP3: Sim, sim para coisas mais pequenas é uma boa ideia sim.

E: Quais são os parceiros internacionais com que trabalha mais frequentemente?

PP3: É um bocado difícil dizer. É tão diferenciado que não tenho assim um parceiro de referência. Agora com a criação desta rede House On Fire realmente estes dez teatros vão-se tornar parceiros mais frequentes porque vamos ter que desenvolver em conjunto uma série de coisas.

E: Depende do projeto?

PP3: Sim, exatamente.

E: Quais são as estruturas estrangeiras onde seria melhor os artistas portugueses mostrarem os seus projetos? Quais são os festivais chave?

PP3: Obviamente é nos festivais, não há dúvida sobre isso. Os festivais são mesmo montras concentradas que atraem programadores exatamente porque é possível ver muita coisa em pouco tempo.

E: E quais são estes festivais chave na sua opinião?

PP3: Enfim, também há muitos mas festivais importantes são: o festival de Avignon, o KunstenfestivaldesArts em Bruxelas, o festival Theaterformen Hanôver, o Theatertreffen em Berlim, depois há os Wiener Festwochen de Viena, o próprio Lift em Londres também é um festival cada vez com mais visibilidade, há o festival em Kampnagel em Hamburgo que também tem importância... Na área de dança há outros: o Montpellier Danse por exemplo é um festival importantíssimo na área da dança, também tem o Impulstanz em Viena, o festival d'Automne em Paris, o Alcantara festival em Lisboa também é um festival importante que tem muitos programadores. (...) Estes são os festivais europeus, obviamente depois há os festivais noutros continentes também. Acho mesmo fundamental, por exemplo, o Brasil para o mercado português e o festival Panorama Rio Dança é um festival para mim fundamental. O Rio Cena Contemporânea também, porque são festivais que abrem o mercado brasileiro e acho que Portugal deveria trabalhar muito mais nisso.

E: Não só por uma questão de língua mas por uma questão de afinidade criativa também?

PP3: Sim para já acho que há um interesse entre os países por razões culturais óbvias e históricas, depois a língua também facilita obviamente, sobretudo para o teatro. A passagem de artistas portugueses para lá é muito facilitada por causa da língua, ainda por cima porque no Brasil e o conhecimento de outras línguas é muito reduzido.

E: Acha que este ano de Portugal no Brasil e do Brasil em Portugal tem boas hipóteses de vir a marcar uma diferença nestes contactos?

PP3: Até agora ainda não vi nada. (...) Tenho medo que vá ser uma oportunidade perdida, para ser honesto, mas também não posso dizer claramente porque já me encontrei com o comissário brasileiro, mas do lado português ainda não consegui muitos contactos. Nós tínhamos um projeto em conjunto com o teatro S. Luiz e com a EGEAC e está a ser muito difícil e muito moroso. O tempo vai passando e nada acontece. (...) Eu continuo com o meu trabalho com o Brasil porque com regularidade convido artistas brasileiros e tento criar projetos entre Portugal e o Brasil, com ou sem o Portugal no Brasil, mas obviamente seria fantástico poder colaborar com eles.

E: Quais são as suas estratégias para conhecer novos projetos estrangeiros? Tem contacto com alguns programadores cujo perfil já conhece. É sobretudo por assim?

PP3: Sim e visitar festivais e ir ver, prospeção. Ir ver peças, não só festivais. Muitas vezes também tento juntar as viagens, apanho um avião para Paris fico uma noite em Paris, depois vou a Bruxelas ver outra coisa, depois vou a Amesterdão ver outra coisa e em três dias vi três coisas que me interessam.

E: Quando faz a programação do orçamento para cada ano, inclui estas viagens de prospeção?

PP3: Sim, tenho um orçamento de viagem.

E: Quais são os pontos de informação que mais consulta para procurar parceiros? Recorre a redes internacionais como o On The Move e o Lab For Culture?

PP3: O On the Move de facto é um ponto de informação que utilizo sempre, tem uma newsletter e de facto é utilizado. Um outro contacto importante para mim é um grupo de programação internacional organizado pela Onda em Paris. Eles juntam-se com os programadores franceses com alguma regularidade, trocam informação sobretudo em relação à programação internacional, para organizar digressões de artistas estrangeiros em França. Mas alguns estrangeiros também fazem parte deste grupo. Alguns belgas, acho que há um ou outro alemão e eu também faço parte desta rede. É uma coisa informal, é só uma rede onde se trocam informações. Eu não vou a todas as reuniões mas de vez em quando sim.

E: (...) Finalmente, propostas para ajudar a mobilidade dos artistas portugueses?

PP3: Não sei, acho que o mais importante seria ajudar as pessoas a criarem a sua rede internacional. Acho que deveria haver um apoio às viagens de programadores para irem a festivais e conferências internacionais e dos artistas para se apresentarem. Existem muitos países com uma ajuda à internacionalização. Quando os artistas são convidados, ter um apoio para as viagens muitas vezes ajuda, isto em termos financeiros. Também acho que poderia ser interessante - mas é uma coisa que estou a trabalhar - criar um grupo de programação internacional como o Onda tem em Paris, em França, que junte programadores portugueses na criação de uma rede de programação.

E: Já existe ou é um projeto seu?

PP3: Nós já temos um que é a rede “Cinco Sentidos” com cinco teatros portugueses e que tem apoio também dos fundos estruturais do QREN. Agora estamos a preparar um alargamento, para ter mais estruturas dentro desta rede.

E: Quem são os outros quatro?

PP3: Os outros são Vila Flor em Guimarães, teatro Viriato em Viseu, o teatro Municipal da Guarda e o teatro Virgínia em Torres Novas.

E: Tem mais alguma proposta?

PP3: Também poderia ser interessante o que vários outros institutos fazem, como o Bristish Council ou o Goethe Institute, que seria criar uma fonte de informação sobre a criação portuguesa na área de música, de teatro, de dança. Por exemplo os ingleses, os alemães e os franceses também fazem uma publicação anual das companhias que têm projetos disponíveis a nível internacional. Normalmente é uma publicação que tem um livrinho, mais um cd com excertos dos espetáculos. Podia-se fazer também, mais barato, simplesmente um site na internet.

E: Conhece a bolsa de informação do gabinete que estava na dependência do Ministério da Cultura, o GPEARI que entretanto mudou de nome?

PP3: Sim, conheço. Também já coloquei coisas nossas mas deixou de ter continuidade porque nunca mais ouvi nada disso.

E: Mas estava a pensar em algo deste género?

PP3: Sim, acho que isso era provavelmente o início de uma coisa destas.

E: Muito obrigada.

PP3: Com muito prazer.

Programador Português 4 (PP4)

Entrevistador: Como é que foi a sua participação no projeto SPACE?

PP4: Entrei em contacto com o projeto através da internet. Foi assim uma coisa bastante intuitiva. Acabei por concorrer com uma serie de outras pessoas e fui selecionado. O projeto do Space dividia-se em três áreas, uma era para programadores que foi a que eu participei, outra para jornalistas e críticos, e para produtores. Cada uma delas teve vários modelos diferentes, a nossa teve duas sessões uma em Roterdão e outra em Londres, e depois houve uma terceira na Polónia em que eles juntaram efetivamente todos os participantes, para apresentar os resultados e para se falar um bocadinho mais da questão da mobilidade. Essas duas sessões para mim foram realmente muito importantes porque estive em contacto com profissionais da minha área e de uma certa geração. Eram pessoas quase todas da mesma idade e pessoas que estavam agora a começar o seu trabalho de programadores e de coordenadores, então realmente houve uma identificação muito grande entre nós a nível de questões, a nível de problemáticas que estávamos a levantar. Outra coisa bastante inteligente que eles fizeram foi fazer um grupo bastante heterogéneo, havia pessoas que eram programadoras de teatros de cidades, pessoas de programação de festivais de dança e de teatro mas depois também havia outras áreas como o novo circo, coisas bastante mais alargadas. Isso também foi interessante para conseguirmos perceber todo o espectro de questões que podem surgir numa área e que às vezes se tocam mesmo sem nós termos essa noção. Os problemas que eu estou a levantar em Portugal são os mesmos que uma colega minha em Varsóvia está a ter, é bastante interessante perceber isso.

E: Concorreu a partir do Alcantara ou individualmente?

PP4: Sim, sim, foi dentro do Alcantara. Na questão da mobilidade nós falámos várias vezes sobre isto: se calhar também por estar em Portugal é uma dificuldade muito prática mas - não é que nós não tenhamos conhecimento daquilo que se passa nos outros países porque agora com a internet é completamente viável nós estarmos a par de tudo o que está a acontecer, falarmos com pessoas como nós estamos agora a falar no Skype, uma série de instrumentos tecnológicos que nos permite uma maior aproximação às pessoas e aos projetos - a área das artes performativas tem este drama e quase fascínio de estar ligado a uma noção de espetáculo ao vivo. Por mais vídeos, por mais qualidade que o vídeo tenha, por mais bons editores que as companhias tenham nada substitui a presença ao vivo e o ver um espetáculo ao vivo. Eu nunca programo nem escolho projetos por vídeo. O vídeo é uma ferramenta que eu uso imenso mesmo, mas é mais para ver outros trabalhos ou entrar em contacto com o universo do artista. É bastante útil ver um espetáculo de um artista que eu não conheço ao vivo e depois através dos outros vídeos entrar em contacto com outros trabalhos anteriores. Serve como um complemento, como um fator de decisão. A questão mesmo prática é que as viagens são caras e demoram tempo.

E: Principalmente a partir de Lisboa.

PP4: Pensando especificamente em Portugal é um apoio considerável seria a questão das viagens. É recorrente quando nós convidamos artistas estrangeiros e companhias estrangeiras para virem a Portugal ao festival perguntarmos se eles conseguem nos dos países deles arranjar apoio para as viagens. Isso obviamente reduz substancialmente os custos e a resposta é às vezes

sim outras vezes não. Por exemplo o Brasil agora está a crescer imenso e sempre houve uma grande disponibilidade para apoiar viagens de companhias que viessem do Brasil. Dentro de uma política de internacionalização tão forte como neste momento a Secretaria de Estado está a defender para os artistas portugueses, não haver esse apoio básico parece-me um erro vital.

E: E apoio à internacionalização que a DG Artes anunciou em março?

PP4: Não sei ainda bem qual será o âmbito deste concurso. (...)

E: Ainda em relação ao SPACE, ainda mantém contacto com as pessoas que conheceu nesse circuito?

PP4: Sim mantemos, mantemos bastante ativo, as pessoas realmente deram-se todas muito bem. Não é que daí tenha necessariamente surgido a criação de uma nova rede em termos formais, mas existe uma outra rede informal que é tão ou mais importante que as redes formais do programa Cultura e de outros programas. Confiamos uns nos outros e no gosto uns dos outros e pedimos conselhos. Agora tenho uma série de pessoas espalhadas pela Europa que eu conheço bem e a quem tenho à vontade para telefonar e para perguntar o que é que eles acham deste ou deste artista, se me podem aconselhar algumas pessoas ou se de repente há qualquer coisa importante a passar no país deles que não me está a chegar. É mais a este nível que as nossas conversas têm sido.

E: Mas ainda dentro do programa SPACE, como era organizado o trabalho?

PP4: Cada grupo tinha um moderador ou coordenador, no nosso caso foi a Rose Fenton que foi durante imenso tempo a diretora do LIFT em Londres. Focámo-nos bastante numa discussão quase teórica em termos de programação e poder, a questão da censura, a censura que os programadores podem ou não fazer aos artistas, a autocensura. Houve uma série de questões teóricas que foram abordadas. As questões eram lançadas e depois entre as duas sessões houve um espaço de alguns meses. Para a segunda sessão levámos algumas ideias. Foi um exercício também de imaginação do que é que poderia ser uma programação ou até onde é que nós conseguiríamos ir.

E: (...) Como pode descrever o papel que a mobilidade artística e a circulação das artes performativas a nível internacional representam na sua estrutura?

PP4: Tem uma importância enorme. Temos estado a sentir que começa a haver um certo protecionismo cultural. Numa situação de crise financeira, como estamos agora em Portugal, há tendência para começar a concentrar os apoios muito mais nos projetos nacionais e deixar de lado os projetos internacionais, obviamente porque são mais caros e porque as pessoas: se as pessoas do norte do nosso país estão a ter problemas financeiros porque é que vamos estar a apoiar as outras pessoas dos outros países? Acho que é um erro enorme. Principalmente numa área artística como a das artes performativas, se nós não temos um cruzamento constante com outras realidades, o nosso universo artístico tornar-se-á necessariamente muito mais pobre, vai-se tornar muito mais autorreferente. Para mim é superimportante manter este cruzamento e estas sobreposições entre o que se está a fazer fora de Portugal e o que se está a fazer em Portugal. Às vezes não é assim tão diferente embora os artistas portugueses tenham uma imagem péssima deles próprios, pensam que são menores do que os outros e eu não concordo, não concordo de

todo. Temos artistas incríveis em Portugal e esse confronto com o exterior é extremamente importante. Acredito que a nossa própria identidade, e a própria identidade europeia, também foi construída sempre em oposição ao outro, em que o outro pode ser uma cultura africana, o outro pode ser uma cultura brasileira mas há sempre esta relação dialética. Se reduzirmos isto a um mínimo ou se de repente numa programação de um teatro ou de um festival não há qualquer tipo de programação estrangeira este contacto desaparece, até porque os artistas vão imenso ver os espetáculos uns dos outros e retiram daí informações. Às vezes descobrem semelhanças entre eles e isso potencia um novo trabalho em conjunto. Há uma série de coisas que são importantes a meu ver neste nível. É isso que nós tentamos potenciar. Por exemplo, tentamos fazer sempre no fim das residências uma sessão de portas abertas, uma amostra informal do que foi feito, e quando os artistas estrangeiros estão cá nós convidamos sempre artistas portugueses para virem ver os trabalhos e para se conhecerem. Às vezes os contextos das portas abertas como nós as organizamos são bastante permeáveis a esse tipo de encontro, pois a seguir às apresentações as pessoas ficam um bocadinho no espaço, nós servimos um chá e uns bolos, as pessoas ficam ali a conversar.

E: Os convites aos artistas portugueses são um convite dirigidos ou abertos?

PP4: De um modo geral é um convite bastante aberto, qualquer pessoa pode vir. O que nós fazemos paralelamente é uma divulgação mais geral. Fazemos telefonemas e enviamos emails mais específicos a dizer “isto é importante gostávamos que vocês viessem ou que vocês conhecessem as pessoas”. (...) Normalmente, eles conseguem arranjar apoios para viagens ou para transporte de material, mas de qualquer maneira há gastos que são associados a estas companhias: há os cachets, há os hotéis, há essas coisas todas. (...) só para clarificar uma questão, eu quando falo protecionismo não estou a dizer de todo que não acho importante apoiar os artistas portugueses e tenho sido um defensor enorme dos artistas portugueses lá fora.

E: Há uma grande diferença entre as situações dos vários países? Os artistas estrangeiros que convida têm mais capacidade de se autofinanciarem?

PP4: Têm claramente, se falarmos uma Europa mais central. Não estou a comparar com estruturas da Grécia ou de Espanha, estou a falar por exemplo de estruturas da Europa central e nórdicos com Portugal. A diferença é bastante evidente sim. Entre o orçamento do festival e o orçamento de outros parceiros que fazem festivais semelhantes aos nossos há uma diferença muito grande e isso obviamente tem reflexos não só nos cachets e nas coproduções que nós conseguimos fazer com os artistas, mas também na quantidade de pessoas e na equipa estrutural que está a trabalhar para o festival neste caso específico. Eu neste momento sinto claramente que precisava de ter mais pessoas a trabalhar, nós estamos a trabalhar além do que é suposto, digamos assim.

E: A falta de meios é também um dos principais entraves à mobilidade, nas estruturas mais pequenas é muito difícil ter alguém que trabalhe especificamente para a internacionalização.

PP4: Eu tenho tido algumas conversas com companhias e artistas portugueses sobre a importância de haver dentro da estrutura uma pessoa dedicada quase exclusivamente à difusão, só que todos eles me confrontam com uma questão financeira. Não há dinheiro para pagar salários a essas pessoas. (...) Sinto que as pessoas estão muito nervosas e apreensivas em relação a tomar decisões mais a longo prazo ou conseguir pensar a longo prazo. (...) Essa questão de o

apoio ao artista ser pontual nos teatro, sinto que isso tendencialmente está a mudar, quer em Portugal quer no estrangeiro. Vejo pessoas a apostarem mais numa relação contínua com os artistas a nível de programação, do que propriamente de uma espécie de pensamento fast-food quase, de consumir um projeto e depois nunca mais falar com o artista. (...) Há um lado de fidelização quase. Há uma coisa que eu sinto muito que acontece, é que as pessoas ou a audiência vai seguindo artistas. Se pensarmos num Tiago Rodrigues aqui em Lisboa, acho que se pode falar mesmo de um público do Tiago que, independentemente de ele estar no Maria Matos ou na Culturgest, vai vê-lo. Acho que há muitos teatros que estão a perceber isso, quer a nível nacional quer a nível estrangeiro e que começam a ter uma relação de continuidade com o artistas. Se calhar não formalizam mas interiormente pensam “ok vou apostar neste artistas nos próximos três anos”. O trabalho artístico é muito variável, o artista pode ter uma peça muito boa um ano e depois no outro ano correr mal e acho que isso também não pode ser penalizável.

E: De que maneira é que também conseguem contribuir para que os artistas portugueses circulem noutros países?

PP4: Há várias estratégias que nós aplicamos, começando no festival. Embora o festival possa parecer uma ação de incoming, na realidade acaba por ser transformar numa ação de outgoing porque ao construirmos o festival da maneira que estamos a construir ele acaba por ser bastante interessante, e temos tido bom feedback disso, para que os programadores estrangeiros venham ao festival. Ao virem ao festival entram necessariamente em contacto com os artistas portugueses, portanto de uma maneira se calhar um bocadinho sub-reptícia o festival torna-se num mecanismo de promoção dos artistas portugueses porque os estrangeiros se deslocam para ver os espetáculos.

E: É um momento em que há mais programadores no público.

PP4: Exatamente. Nós este ano tentámos concentrar a maioria dos espetáculos portugueses num bloco de um fim de semana. É um fim de semana bastante alargado, vai quase de quinta a terça-feira, é sensivelmente a meio do festival. Estrategicamente canalizámos a maior parte dos projetos portugueses para esse bloco de tempo, com uma perspetiva de chamariz para os programadores estrangeiros. E realmente teve bons resultados. Nesse bloco de fim de semana vamos ter durante o festival três reuniões de redes europeias, duas das quais nós somos parceiros que é o Départs e Nextstep, há uma terceira rede em que o Maria Matos é parceiro, que é a House on Fire. Vai haver nessa altura também uma viagem da Onda francesa. Sentimos é que para isto tudo acontecer o festival tem que ter a programação internacional também associada. Se tivéssemos dois ou três artistas estrangeiros e o resto tudo portugueses eu sinto que eles não viriam. É importantíssimo nós termos um festival com o formato que temos e com os artistas estrangeiros que temos para as pessoas se deslocarem, e depois aproveitarem obviamente a estadia para conhecer os artistas, para falarem com eles, para terem reuniões etc. Em termos de promoção da circulação no estrangeiro, acho que nós necessariamente fazemos isso dentro das redes informais, há imensas pessoas que nos ligam a perguntar o que é que nós achamos deste ou daquele artista, que receberam esta proposta, se nós achamos interessante. Num aspeto mais formal fazemo-lo dentro das redes do programa Cultura, na qual nós constantemente propomos artistas portugueses para serem apoiados dentro desse âmbito. O Départs é focado no apoio da criação artística jovem, em dança. É o apoio a pessoas que acabaram as escolas e que no fundo colmata aquele espaço vazio que às vezes surge entre as pessoas saírem da escola e começaram

realmente a ter um percurso mais estável dentro das artes performativas. O Nextsetp é uma rede de festivais em que o objetivo é a criação e a coprodução de artistas europeus, não há propriamente nenhuma obrigatoriedade de os artistas propostos serem das nacionalidades dos parceiros. Há dois anos um dos projetos foi o Kornél Mundruczó e nenhum dos parceiros é da Hungria, não há propriamente um limite nacional.

E: Na programação do festival existe alguma determinação sobre número de artistas portugueses e de artistas estrangeiros a apresentar?

PP4: Como princípio inicial não existe, o que tem acontecido naturalmente e este ano voltou a acontecer é que a produção portuguesa representa 1/3 da programação geral. Depende dos projetos, depende às vezes da disponibilidade das pessoas, datas, há bastantes fatores.

E: Como promove e divulga estas iniciativas?

PP4: Sim, o que eu costumo fazer é quando me chegam através de emails candidaturas para apoios ou para divulgações ou para programação estrangeiras, normalmente reencaminho-as. Tenho uma lista de pessoas na minha agenda, digamos assim, umas mais direcionadas para dança, umas mais direcionadas para teatro, e normalmente reencaminho para essas pessoas. É uma coisa muito simples mas acho que tem um bom efeito.

E: Há uma época para receberem propostas?

PP4: Não porque nós não funcionamos assim. Não temos propriamente prazos a nível de candidaturas, nem sentimos essa necessidade porque é um trabalho muito mais orgânico. Às vezes há coisas que nós vemos mesmo à última da hora e decidimos isto é mesmo importante trazer e vamos inserir.

E: Quais são os principais efeitos que resultam destas iniciativas de cooperação? Como é que se pode encontrar uma maneira de fazer com que este encontro não se esgote em si próprio?

PP4: Eu posso-lhe falar um bocadinho da minha visão ou de como é que eu gosto de trabalhar, acho que isso também depende imenso dos festivais e das pessoas do outro lado. Às vezes há artistas que me dizem: nós fomos lá e apresentámo-nos uma vez e depois aquilo não teve mais nenhuma consequência. Tem a ver com a proximidade efetivamente. Eu tento sempre ter uma proximidade humana com os projetos. Para mim é superimportante acompanhar os artistas e não ser só uma relação técnica. Se calhar também por reflexo de conversas que tenho tido com os artistas... Imagine que é tudo tratado por email, mas quando chegam ao teatro vão ensaiar e não está lá ninguém da parte da programação. Acontece mais no centro da Europa: as pessoas chegam, está tudo a funcionar, as pessoas vão buscá-los ao aeroporto, eles montam o espetáculo, fazem o espetáculo e depois vão-se embora. Acaba por ser muito desumano porque embora tenho tudo corrido muito bem, há um lado que se perdeu que é o do contacto olhos nos olhos. Eu acho que é isso que acaba por fazer a diferença. Isto por um lado é a minha postura enquanto programador - que é tentar acompanhar e fazer sempre o meu trabalho desta forma -, mas se os artistas não sentem que isso esteja a acontecer se calhar eles têm que procurar, tem mesmo que querer encontrar-se com o programador quando chegam, forçar de alguma maneira esse encontro. Nós recebemos tantas propostas, tantos emails, que às vezes torna-se mesmo difícil manter toda a gente (...) e a partir do momento em que a pessoa deixa de ser um nome num

email e passa a ser uma cara, passa a ser uma conversa, passa a ter vida, isso altera bastante, mesmo sendo de uma maneira inconsciente altera bastante a relação de futuro e acho que, em termos de metodologia, a partir do momento em que uma companhia é apresentada naquele teatro é importante depois seguir o contacto, manter o programador atualizado sobre os próximos projetos, convidá-lo a vir ver, quando há estreias noutros sítios convidá-lo a vir, há todo um trabalho de continuidade que tem de ser feito.

E: (...) Quais são os principais obstáculos que se levantam à mobilidade?

PP4: Tem a ver com a falta de apoios e com a distância. Há uma sensação estranha que tenho com os meus colegas programadores europeus... insistimos imensas vezes que eles venham a Portugal ver espetáculos e enquanto que estando no centro da Europa eles rapidamente apanham um comboio e vão a Viena, ou vão a Berlim, ou vão a Paris, a Portugal obviamente têm que vir de avião. E há algo psicológico que não sei explicar muito bem, mas sinto isto de uma maneira muito viva, há algo psicológico de resistência à viagem, a vir a Portugal. Parece que estão a ir mesmo ao fim da Europa ou quase à África do Sul é assim uma coisa mesmo... às vezes sinto que é mais do que a distância e o preço do bilhete, é mesmo uma coisa psicológica quase. Parece que vão atravessar a Europa toda, é um pensamento muito estranho, eu não consigo desenvolver mais do que isto, não sei explicar muito bem esta impressão.

E: E uma certa força exótica que Lisboa tem não funciona como incentivo?

PP4: Em certas alturas funciona, só que tem que haver um contexto como um festival para justificar, porque é difícil as pessoas deslocarem-se só por um espetáculo. Acho que outro problema também é a questão de Espanha. O centro de Espanha está um bocadinho noutro registo, talvez Barcelona seja a exceção, mas o pensamento de virem imaginemos de Paris para Madrid para ver uma coisa, e depois a seguir de Madrid para Lisboa e depois voltam para Espanha para ver outra coisa e depois voltam para Paris... Espanha acaba por ser um ponto bastante invisível, ou seja, há um género de um espaço vazio que não se atravessa para vir para Portugal. Exceto algumas situações especiais e alguns espaços – Barcelona, Valência, País Basco – sinto que em geral há um certo desfasamento com o resto da Europa. E acho que tem a ver com uma política protecionista que a Espanha tem desenvolvido. Falando com artistas e programadores espanhóis encontro por vezes uma atitude nacionalista de querer apoiar os artistas espanhóis e não convidar ninguém. Isso faz com que o país e a cena artística se comecem a fechar. Acho que também tem a ver com uma história, o pós 25 de Abril acabou por ser uma revolução do corpo e das artes, a Espanha teve outro percurso. O teatro espanhol é extremamente conservador, a dança vai tendo coisas mais interessantes e depois há artistas que estão entre Espanha e Bruxelas ou entre Espanha e Paris.

E: Também há artistas portugueses nessa situação.

PP4: Sim, cada vez mais está a tornar-se uma realidade muito presente hoje em dia e tem um reflexo nos próprios projetos. Este ano, dos projetos portugueses do festival, dois deles são em colaboração com artistas estrangeiros (...) e tem a ver com os percursos dos artistas.

E: (...) Quais são os parceiros internacionais com que trabalha mais frequentemente?

PP4: Os parceiros das redes são as pessoas com que nós falamos, com quem trocamos informações, num registo mais constante.

E: E a nível nacional há alguma rede, mesmo que seja informal?

PP4: Sim. Há cerca de sensivelmente cinco, seis anos constituiu-se uma rede que era uma rede informal de programadores portugueses o grupo chamava-se os Druidas. Esse grupo só participava em encontros que se organizavam para partilha de informações, para discussões sobre vários temas que poderiam ir desde a criação nacional a criações internacionais, a projetos educativos. Durante um certo período, aproximadamente quatro anos ou um bocadinho mais até, a rede funcionou muito bem porque se aproveitava as mais-valias uns dos outros. Se nós sabíamos que um programador do Porto trazia um artista estrangeiro havia a possibilidade depois de se fazer uma mini tournée por Portugal. Aconteceu várias vezes, de uma maneira muito simples. Não havia nenhuma estrutura por trás a coordenar, éramos nós que coordenávamos as coisas por nós próprios, nós os programadores, e depois organizávamos a tournée, comunicávamos com o artista. (...) [Quanto à organização] Por exemplo, a reunião de hoje foi em Lisboa e era organizada pelo Alcantara, a próxima reunião ficava estipulada daí a um mês, era no Porto e era organizada pelo S. João... Havia sensivelmente três vezes por ano. Estamos a falar de trinta pessoas. Era um grupo bastante, claro que as pessoas não vinham todas, mas havia um grupo bastante motivado. Realmente numa certa altura, no início de 2000, foi extremamente importante porque nessa altura ainda nem sequer se falava na rede de teatros. Por necessidade e por interesse a nossa rede já estava organizada. No fim de 2009, início de 2010, a rede ficou a começar a ficar muito conhecida e as pessoas começaram a querer alargar um bocadinho mais. Depois dos encontros Alcultur em Lagos decidiu-se fazer uma outra rede, à qual se chamou RIP que era a Rede Informal de programadores, que acabou por ter uma vida muito curta. (...) O grupo tornou-se demasiado grande, nós tínhamos reuniões com anfiteatros cheios, não era possível, de repente toda a gente queria vir, acho que é uma mobilização interessante mas depois em termos de participação não é funcional. Nos Druidas toda a gente tinha tempo de falar, toda a gente tinha tempo de se ouvir e ali era impossível e (...) acabava por haver um desfasamento de realidades, e acho que como consequência disso a rede acabou por se desfazer. Refletindo sobre o que correu bem nos Druidas e o que acontece na RIP, eu e algumas pessoas voltámos a organizar um grupo. desta vez mais pequeno, somos cinco ou seis pessoas. Levei muito da minha experiência do grupo do SPACE para este novo modelo de reuniões, estamos a tentar voltar àquele grupo inicial em que realmente passamos um dia juntos e há uma profundidade de discussão proveitosa. Estamos a falar de reuniões seis vezes por ano, estamos em contacto constante por email, temos uma dropbox comum. (...) É uma coisa muito focada numa relação mais teórica, a curadoria nas relações com as autarquias por exemplo e não tanto de partilha de espetáculos. Não é uma coisa comercial. (...) Pensei que pessoas é que poderia ser interessante ter neste grupo com realidades diferentes, um bocadinho para criar um contexto diferente daquele que temos [diariamente]. (...) Sinto por vezes que o trabalho do programador é um trabalho muito solitário, e acho importantíssimas estas reuniões e conseguir trocar ideias com outras pessoas que estão na mesma área.

E: Quais são as estruturas estrangeiras, locais de acolhimento ou festivais, que lhe parece que sejam as melhores pistas de lançamento para os artistas portugueses?

PP4: Acho que há dois universos distintos, um é o universo dos festivais que tem esse potencial de catapultar as pessoas. Pelo próprio contexto aglomeram muitos programadores e muito público e então servem um bocadinho como laboratórios de visibilidade. Nesse sentido acho que qualquer festival do centro da Europa acaba por ter uma relevância bastante grande, desde o Kunstenfestival ou o Springdance ou o Tanz im August. Alguns deles que têm esse potencial de ser um ponto de salto, digamos assim, para os artistas portugueses. A outra hipótese seria casas que acabam por ter um certo prestígio no fundo, que acabam por ter um certo peso em termos culturais. Agora puxando um bocadinho a brasa à nossa sardinha, acho que os festivais que estão agora neste momento na rede do Nextsetp são mesmo festivais muito interessantes.

E: E sobre espaços, casas de acolhimento?

PP4: Há um exercício que muito rapidamente se faz que é perceber quais são as casas onde os festivais apresentam espetáculos. Olhando para o festival Alcantara, se virmos os espaço usados ou para os principais parceiros temos a Culturgest, o CCB, o Maria Matos, o próprio Dona Maria, o S. Luiz. Acabam por ser estas casas as mais representativas e de maior peso na cidade de Lisboa. Acho que esse exercício de extrapolação se podia fazer com os outros festivais, se pensarmos no Kunstenfestivaldesarts em Bruxelas há necessariamente o Kaaitheater, que é um sítio importante, se pensarmos no Tanz im August o Hebbel é um sítio importante, estas ligações estão muito próximas. (...) Outras vezes tem a ver com circuitos. Às vezes (...) estamos tão focados na Europa Central e em ir aos festivais certos que [nem sempre reparamos] que existe um outro circuito paralelo ou nas margens que pode ser tão ou mais interessante do que esse: o circuito da Europa do norte, da Escandinávia, que é extremamente interessante em termos culturais, o circuito dos países da Europa de Leste que está a surgir e que não deve ser menosprezado. Tem relevância igual, às vezes é mais uma questão de história ou de peso pela recorrência dos vários anos que já existem. (...) se calhar também é a minha reação por estarmos num país mais periférico, de acreditar muito que as periferias podem ser muito interessantes. Há uma relação muito óbvia, por vezes esquecida, com o Brasil, com Moçambique e com os outros países de língua portuguesa. É quase como se estrategicamente as pessoas estivessem só voltadas para a Europa quando eu acho que pela posição estratégica histórico-cultural que Portugal tem, acho que há ligações que deviam ser feitas noutra direção que não a unicamente com a Europa.

E: Quais são as suas estratégias pessoais para conhecer novos projetos estrangeiros?

PP4: Há várias coisas, acho que não há só uma única estratégia. Há muitas coisas que chegam por email e que por esta ou aquela razão me despertam interesse e então vou segui-las. As próprias ideias dos produtores que enviam propostas que são analisadas e que depois têm o seu seguimento. Mas também fico atento à programação de outras casas ou outros festivais com os quais eu me identifico esteticamente (...).

E: É uma coisa que faz de maneira mais sistemática ou regular?

PP4: Sim faço, através dos sites ou através dos programas quer em PDF quer dos programas físicos que nos enviam, passo algum tempo a ver os programa. Os programas em si, além de terem esta mais-valia de eu perceber em que artistas é que aquele festival ou a outra casa estão a apostar os programas, têm as descrições dos projetos e eu rapidamente depois através do Google e dos vídeos consigo chegar a esses projetos.

E: Quais são os pontos de informação que consulta mais frequentemente para procurar parceiros ou informações sobre possibilidades de financiamento, para estar atualizado? Por exemplo o On the Move ou o Lab for Culture, recorre aos sites deles?

PP4: São sites que eu regularmente uso e consulto, tenho as newsletters assinadas, para os que têm aquele sistema de blog ou de rsfeed eu tenho isso ativo, ando bastante atualizado. Aqui em Portugal há o GPEARI embora eu saiba que está em transformação.

E: Acha que funciona realmente?

PP4: Eu acho que é uma questão da própria difusão que fazem do próprio gabinete, penso que aí falham um bocadinho. Em termos de informação e em termos de disponibilidade para nos esclarecer dúvidas eles são ótimos. Já houve duas ou três sessões de esclarecimento na altura quando abriram os concursos para o programa Cultura, às quais eu fui e que foram bastante claras, acabámos por tirar várias dúvidas.

E: Mas nessas reuniões há uma pessoa que explica como é que se faz, por exemplo, uma candidatura?

PP4: Sim, sim eles explicam, aliás as sessões são mesmo de esclarecimento para desmistificar e impulsionar as candidaturas. É muito útil sim, tenho uma ótima referência do Nuno de Faria, ele é superdisponível. (...) Eles explicam o lado técnico, chamam-nos a atenção para determinados pontos das candidaturas que são importantes, agora o conteúdo tem que vir sempre de nós. (...) É tão complicado como as candidaturas que nós fazemos aqui nacionalmente.

E: Há poucas pessoas a candidatarem-se por falta de capacidade de organizar dentro dos prazos todo o material necessário.

PP4: Mas eu acho que isso está a mudar, saiu um artigo no Público, sobre os resultados agora da última leva de candidaturas do programa Cultura e a presença de Portugal é bastante relevante.

E: Também procura fontes de financiamento estrangeiro?

PP4: Sim, completamente. Acho que foi também o reflexo dos cortes que nós tivemos aqui em termos nacionais.

E: E são os fundos comunitários do programa Cultura ou outros?

PP4: Não são só os fundos comunitários mas outros também, que têm a ver com as ligações às outras margens de que falámos. Há uma candidatura a decorrer de um projeto que não está diretamente ligado com a cultura. É dinheiro europeu mas não está na cultura. Nós estamos a desenvolver um projeto com uma série de parceiros fora da Europa - Brasil, Moçambique, África do Sul, Congo, estamos a falar quase catorze ou quinze, são mesmo muitos – para pedir um apoio que serve para o desenvolvimento local. Nós conseguimos entrar nesta linha através da cultura, defendendo que a cultura acaba por ser uma ferramenta de mais-valia na criação destas solidificações e do desenvolvimento local. (...) É uma rede chamada Shared Spaces. Está em processo de candidatura, ainda não está aprovada. (...)Depois existe outro tipo de apoios como os da Fundação Anna Lindh, os apoios para uma mobilidade do mediterrâneo através do fundo Roberto Cimetta, há assim duas ou três coisas a que eu me mantenho

E: Última pergunta, que propostas é que pode fazer para melhorar a capacidade de mobilidade dos artistas portugueses?

PP4: Acho que acaba por ser um somatório de todas as coisas de que nós estivemos a falar. Volto a referir que uma ação que podia ser mesmo imediata, e que de certeza que ia ter um impacto importante e que também não significa assim tanto dinheiro, é o apoio às viagens. Devia ser quase imediato a partir do momento em que o artista se vai apresentar lá fora, haver um apoio ou uma percentagem, pode não ser a totalidade do valor, mas se houvesse logo imediatamente uma percentagem de dinheiro que eles recebessem para ajudar nas viagens era ótimo. Estou a pensar claramente no Camões e na DGartres ou uma articulação entre eles, porque houve uma altura em que o Camões tinha isso. Se houvesse esse apoio, depois poderia caber à companhia decidir para onde é que ele ia, se ia para a viagem, se ia para o transporte de cenário. Se houvesse realmente um valor, um apoio, só isso fazia logo uma grande diferença porque eu tenho a certeza que há imensas projetos que não circulam mais porque as viagens para Portugal ou para sair de Portugal são extremamente caras e isso acaba por ser um impedimento.

E: Obrigada pelo seu tempo e disponibilidade.

Programador Português 5 (PP5)

PP5: Primeira pergunta que me faz é como pode descrever o papel que a mobilidade artística e a circulação das artes performativas representam na sua estrutura? A mobilidade artística é um dos troncos principais do meu trabalho aqui, porque na realidade, por um lado, o Espaço do Tempo buscou um retiro e uma distância do fenómeno – o fenómeno de criação é um fenómeno de grandes cidades, a arte contemporânea é uma arte de cidades, de metrópoles. No entanto a criação precisa de uma distância crítica, que é o espaço da reflexão, a distância da reflexão, e até é bom que não seja feita no meio de uma cidade, tem que ser um porto de abrigo qualquer. E o Espaço do Tempo como conceito funciona muito bem e funciona nesta ideia de isolamento e de retiro, de residência criativa. No entanto, o que nós fazemos é algo um bocadinho “perverso” no bom sentido. Quando eu programo, programo normalmente uma residência internacional com uma residência portuguesa, portanto são sempre duas residências ao mesmo tempo. Neste momento até estou eu a criar a minha residência de trabalho este ano, o ano passado tive um ano sabático em que não criei, e ao mesmo tempo está uma coreógrafa alemã que é a Stephanie Thiersch completamente multicultural. Isto é completamente normal para nós como forma de mobilidade. Recebemos sempre, agora menos, companhias estrangeiras. Menos na realidade porque cerrámos fileiras para apoiar os portugueses e nos últimos três anos tem havido cada vez menos estrangeiros. Normalmente o nosso rácio era 50%- 50%, cerca de 36 residências por ano, e neste ano de crise temos 47 residências. Somos mesmo uma espécie de tábua de salvação para a cena independente, o que nos assusta muito porque estamos também em risco nós. O que nós fazemos é em relação à mobilidade é encontrarmos maneira de os estrangeiros que vêm a Portugal contactarem os portugueses. É aquilo a que chamamos o “informal coaching”, eles vão-se ajudando e apoiando e vendo os ensaios uns dos outros e acaba depois por cruzar coreógrafo para ali mais um ator para acolá, mais um músico, um compositor, criam laços de internacionalização. Isto é o que eu chamo uma internacionalização soft.

Entrevistador: Quando programa uma residência de artistas portugueses e ao mesmo tempo uma residência de criadores estrangeiros escolhe essa coincidência com base em afinidades estéticas?

PP5: Sim, intuitivamente, porque os conheço bem. Por outro lado também tem a ver com as datas que eles têm disponíveis. (...) Digamos que a internacionalização hard é a plataforma, que é duro, é muito duro para eles mas ao mesmo tempo é extraordinário. É incrível porque é a maior concentração de curadores e de diretores de teatros e de festivais em Portugal. Num espaço de quatro, cinco dias tens setenta programadores aqui, isso é muito interessante. Obviamente é um público terrível porque os artistas têm um teatro quase só com programadores. Manter quatro ou cinco programadores numa sala já é excecional, teres cinquenta num espetáculo, sessenta, setenta é bastante duro mas é um risco que eles correm e que eles querem correr. Há criadores que nós achamos que é cedo demais para os apresentar, também porque temos algum cuidado. Se não é o momento ainda de os apresentar, se não é o momento ainda da internacionalização deles e se a coisa correr mal, cortam. É assim que trabalho fundamentalmente em relação ao orçamento. De dois em dois anos é assim um bolo gigantesco para a minha plataforma bienal nos anos ímpares em junho, num fim de semana entre maio e junho. É uma plataforma que nos custa à roda de cento e vinte mil euros, cento e dez a cento e

vinde mil euros que numa semana vão ao ar. Só para ter uma ideia de números, são cerca de duas mil e quinhentas refeições servidas em cinco dias. Nós convidamos as pessoas para as refeições entre artistas, técnicos, equipa de produção própria e convidada e programadores, é assim uma produção gigantesca. São cinco palcos na cidade de Montemor, espalhados, cinco espetáculos por dia e fechamos os hotéis todos num raio de trinta quilómetros aqui de Montemor e não há quartos suficientes, temos o convento cheio, no convento temos trinta camas, quinze quartos duplos e depois temos mais dois ou três hotéis de média dimensão que estão cheios, e temos de alugar casas. É um grande momento. É muito bom porque os programadores vêm muita coisa, são muito treinados (...), parece-me muito importante que em cinco dias veem vinte espetáculos, ou em quatro dias veem vinte, vinte e cinco espetáculos. Isso dá uma noção muito aproximada do que é que é a cena independente portuguesa em teatro, dança, performance. Teatro e dança é o foco principal.

E: E com construiu esta lista de convidados? O número vai aumentando? Tenta fazer uma rotatividade? É uma rede de contactos pessoal que foi crescendo ao longo da sua carreira?

PP5: É tudo isso, é evidente que a base de partida é a minha lista pessoal de contactos de tantos anos no estrangeiro. (...) No fundo isto é uma coisa que foi feita na base da confiança. Eles vêm porque acreditam que eu faço um trabalho interessante. Há muitos anos que nos conhecemos, é uma questão de confiança artística. A maioria das relação ou quase a totalidade das relações que nós estabelecemos no nosso meio artístico - aparte das pessoas que fazem negócio puramente, mas num meio mais de base experimental esperamos que não seja assim - são relações de confiança artística. São relações que eu estabeleço com pessoas que me viram ou que conhecem o meu trabalho ou conhecem e respeitam o que cá fazemos. É um trabalho de pesca à linha, fazemos um “save the date” para o ano que vem, para as pessoas guardarem o fim de semana. É um trabalho de um ano. Nós agora mandámos quinhentas cartas para a nossa lista de contactos: do IETM, a nossa lista pessoal, cruzámos com mais duas ou três listas de colegas, agora vamos pedir uma lista ao Instituto Franco-Portugais, etc.. Vou alargando esta rede. Eu próprio viajo a outras plataformas, faço contactos, é um trabalho de militância gigantesco. Para conseguirmos ter cá setenta pessoas de fora é uma plataforma grande, portanto é muito trabalho, tens que ter pessoal, é muito dinheiro, são seis a oito meses a trabalhar nisto. A partir de outubro já fundamentalmente é isto que eu faço. Num fundo é esta lista que se alarga e que tem a ver com uma questão de sensibilidade. Não chega abrir um Theater Heute ou o Ballet Internacional, ou mandar emails, não funciona assim. Agora já é mais fácil, todos os anos é mais fácil. No primeiro tivemos muitos programadores internacionais e tivemos muitos nacionais, tivemos muito poucos nacionais no último porque era ano de eleições e quase todos eles têm cargos políticos (...) e portanto não vieram, desmarcaram. Nós fazemos esta plataforma para os portugueses e para a mobilidade em Portugal, porque muitos destes teatros recuperados em Portugal não têm sequer um programador, e por isso esta plataforma é também para os portugueses. (...) Apesar de vivermos uma grande crise na Europa, o nosso modelo é um modelo bom, e esperamos que corra bem. Nós vamos buscá-los ao aeroporto e tomamos conta deles até que os mandamos outra vez embora, eles só têm que pagar o avião, pagamos a alimentação, o alojamento e o espetáculo e os transferes, no fundo mimamo-los e é à boa maneira portuguesa. É muito importante esse relacionamento pessoal, que os predispõe para fazer depois as suas escolhas. “Quais são as iniciativas que a sua estrutura realiza para apoio à mobilidade quer em termos outgoing e incoming?” Incoming é fundamentalmente o trazermos cá programadores da

plataforma e trazermos cá artistas estrangeiros, e termos também projetos europeus. O Espaço do Tempo é tudo o que todas as estruturas em Portugal não são. Nós não somos um teatro, não apresentamos espetáculos ou apresentamos sempre na ótica de produção, não numa ótica de apresentação. Somos fundamentalmente uma incubadora, somos um centro de pesquisa criativa, um centro de residências, somos no fundo um centro de produção artística, privilegiamos esta visibilidade, somos uma pele protetora para os criadores, se estamos aqui é para estarmos. E depois somos o oposto: apoio à internacionalização desde há muitos anos, sendo que fazemos também formação avançada. Os nossos três grandes pólos em termos de relacionamento artístico são a produção e criação de ideias, centro de apoio às estruturas de criação; formação avançada, que na minha opinião só existe interpares, a formação é com colegas, temos sempre projetos avançados, temos o Tryangle, como o Colina, o Bypass, o Looping, estamos sempre com um projeto europeu a decorrer. É uma formação interpares que é intercultural e intergeracional e interdisciplinar, portanto é perfeito para a Europa; e depois nós somos um parceiro exótico normalmente e por isso conseguimos ir buscar dinheiro sempre. Para o resto é mais complicado e portanto estas três áreas são as áreas mais importante. Em relação a outgoing, obviamente empurramos o mais possível aqueles que devem internacionalizar-se. Disponho da minha base de dados, os meus contactos dou, digo quem é que vai e telefono constantemente, ajudo as pessoas, não custa nada, é o que eu posso fazer, depois eles escolhem. Depois há outras áreas, agentes etc. (...) “Como promove e divulga estas iniciativas?” Eu não me preocupo muito em divulgar estas iniciativas. E terrível dizer e nós somos muito maus nisso, eu devia ter alguém a fazer isso por mim, o que até me penaliza depois em concursos porque não me dá a visibilidade pretendida mas não temos dinheiro e portanto as opções são muito claras. [Os recursos] são para os artistas e não para criar mais equipa. Divulgamos pouco e devíamos divulgar mais, cada vez que fazemos coisas devíamos dizer. Agora ganhei este projeto europeu fiquei classificado em número um e devia estar a mandar para os jornais a dizer, e não mando nada. Faço o projeto, está feito, está pago, as pessoas vão aprender, vão gostar e fica nelas. Aí somos fracos, é uma área em que nós nos autopenalizamos muito e não somos bons. No sentido de promover junto dos profissionais, fundamentalmente por email, contactos pessoais telefónicos e via Skype, eu falo com quase toda a gente, é um processo lento, um processo de formiguinha, mas não há outra maneira, eu não conheço outra. Apesar de tudo a relação de escala é a mais importante tem mesmo que ser numa base de um para um. Não anunciamos em revistas, não pomos anúncios, não fazemos divulgação de prestígio, nada disso. Se calhar é um bocado de sorte termos uma página no Expresso, que é ótimo, ou termos uma página no Público e fica por aí. Ou uma televisão lá vem porque é sempre muito editorial(?) fazer fotografias de gente nova e bonita num convento dominicano a dançar, é bom para fechar um telejornal, mas não é propriamente uma coisa que nos preocupe muito. “4- Quais são os principais efeitos que vê resultarem destas iniciativas de cooperação transnacional?” Enormes, não me compete a mim fazer um autoelogio, fica mal, mas a sensação que temos é que nos últimos doze anos desde que chegámos, desde que estamos envolvidos, há uma mudança radical. Temos ajudado imensa gente, Vítor Roriz e Sofia Dias, Tânia Carvalho, são pessoas de referência. No último ano para os prémios da Sociedade Portuguesa de Autores, a SPA, três nomeados eram três produções nossas que foram feitas para a plataforma, o Miguel Moreira e o Romeu Runa, a Tânia e foi a obra do Vítor e da Sofia, essas três obras foram coproduzidas por nós e apresentadas por nós. (...) Os apoios são terríveis, não há, nós tivemos um corte de 40%, estamos a viver com um corte de 40% e se não tivesse dois projetos internacionais neste momento já tinha fechado portas. Para o ano não tenho nada, não

consegui fazer scouting, não tenho equipa qualificada suficiente aqui no Alentejo para me fazer busca de projetos. Estou muito preocupado com os próximos dois anos. Agora estou a lançar mão de uma pessoa ou duas lá fora que querem fazer isso, mas preciso de me candidatar a mais um ou dois projetos europeu. 2013 vai ser um ano duro para nós. No fundo os efeitos que eu vejo resultarem destas iniciativas são muito grandes a nível de os criadores terem datas de espetáculos mas sobretudo coprodutores interessados no seu trabalho. Mas também algo muito importante que é eles abrirem o seu horizonte criativo ligando-se em termos de colaboração com outros artistas e isso é muito importante. Isso é talvez até o mais importante porque daí resulta a sustentabilidade das suas carreiras. Portugal não tem propriamente mercado, é um mercado muito pequenino, é um mercado na periferia da Europa, apesar de ser no centro do mundo, mas é um estigma para os criadores portugueses, é uma distância difícil de cruzar. É muito importante para a sustentabilidade deles. É mesmo uma estratégia nossa que eles se liguem com criadores internacionais, até que se apaixonem, e que arranjem namorados lá fora... É muito importante esta saída de Portugal. Os portugueses hoje são mais provincianos do que eram há vinte anos na minha geração, muito mais, porque houve um conforto que se ganhou durante os anos noventa e no princípio dos anos 2000. As pessoas tiveram todas a possibilidade de ficar a trabalhar em Portugal, qualquer jovem podia ter algum tipo de apoio, havia uma certa zona de conforto e as pessoas não saíram, só começaram a sair para aí há três anos. Agora está tudo em Berlim, Nova Iorque, em França, Paris, não é que seja bom partir mas em termos criativos é, é o melhor, é muito bom. Não têm que ser obrigados, quem quiser ficar em Portugal deve ter condições para estar, mas é muito bom um artista com vinte e tal, trinta anos, ir embora e passar três, quatro, cinco, dez anos lá fora e voltar. Pelo menos é bom que ele regularmente, todos os anos lá vá fora. Nós apoiamos muito isso e portanto neste momento acho que a grande questão em relação à sustentabilidade é eles terem contactos internacionais, amigos, que lhes possam dar casa, pessoas da cena independente que lhes apresentam outras e mesmo que não ganhem muito dinheiro podem criar lá fora. O que é importante que eles não vão lá para fora para servir num restaurante, vão lá para fora para continuar a criar e têm que ser mais cosmopolitas. Apesar de tudo, faço uma análise muito mista: por um lado é terrível o que se está a passar em Portugal, por outro lado poderá ter aqui também algumas coisas boas. É a grande crítica que eu faço neste momento ao *establishment* no poder, à Direção-Geral das artes e à Secretaria de Estado em relação à internacionalização é esta coisa terrível que é terem acabado com o Inov-Art. O Inov-Art era a primeira tentativa credível do estado português desde o 25 de Abril de ter um sistema de bolsas artísticas, a primeira alternativa credível à fundação Calouste Gulbenkian e morreu. Eu fui um grande militante da Inov-Art, estive no júri, foram horas e horas, noites sem dormir a apresentar candidatos, a fazer linking, mandar gente para os Estados Unidos, para a Califórnia, a telefonar aos meus amigos para os receberem, etc.. E no fundo morreu. Mesmo que metade dessas pessoas não voltasse, os que voltavam já eram suficientes agitadores aqui, com uma experiência no estrangeiro. (...) O Estado é maior fonte de instabilidade em Portugal, em vez de ser o estado a fonte de equilíbrio. Não sabemos quando começam os concursos, não se sabe se vai haver. (...) Agora estou a tentar fazer um plano de atividades que não consigo acabar porque não tive nenhuma reunião que diga se eu vou ter apoio ou não para a plataforma. Depois há barreiras psicológicas, há esta distância geográfica que é grande mas que hoje em dia transpõe-se facilmente de avião. Não me parece que seja muito grave, os décors são simples, quase toda a gente gira de maneira light. Há agora um programa de internacionalização que, tendo alguns problemas, já dá alguma ajuda, há algum apoio para as pessoas poderem circular e irem lá fora

quando tem um convite. (...) Depois há as barreiras que são naturalmente as do isolamento. É muito importante fazer fóruns de encontro: encontramos-nos aqui no dia a dia em residência, encontramos-nos em projetos internacionais, encontramos-nos em projetos avançados como o Tryangle, encontramos-nos em plataformas, no fundo tudo isto é internacionalização. Se isso funcionar eu acho que nós temos uma grande chance de internacionalização. Temos uma cena muito boa, estamos num bom momento, vamos ver se nos conseguimos manter, agora vai ser difícil mas estamos num momento fantástico, o teatro português e a dança estão finalmente a ter uma terceira geração convincente que é magnífica.

E: Mas é uma tendência que identifica a partir de quando?

PP5: A do teatro identifico. por grande coincidência e por grande prazer e entusiasmo meu, desde eu cá cheguei, desde 2001. Um ano ou dois depois de eu cá chegar, houve uma geração de ouro no teatro, da Escola Superior de Teatro e outros: o André Teodósio e o Pedro Penim, o Tiago Rodrigues, o Jorge Andrade, o Tonán Quito, a Paula Diogo, sei lá, são uns quinze ou vinte. Eles criaram uma estratégia colaborativa, já não querem sequer o modelo de companhia tradicional. Estes criadores de referência, os criadores históricos e as companhias históricas foram desaparecendo, foram-se reformando. Estas estruturas novas nem sequer têm necessidade ou vontade ou interesse em manter um teatro com uma bilheteira, com um estúdio. As pessoas hoje em dia cruzam o trabalho uns com os outros, são muito mais nómadas e toda esta geração foi a geração que apareceu com o Espaço do Tempo, nós fomos o primeiro sítio em Portugal, fomos o sítio de referência que revelou toda esta gente, aparecemos no momento certo e este ano estão todos cá outra vez (...). As pessoas precisam ter equipamentos que partilhem, não precisam propriamente de ter todos o seu quintal, (...) isso está a mudar e é bestial. No teatro já se saiu da esfera tradicional daquela companhia com o quintal à volta, hoje em dia é um mundo novo, é um mundo horizontal de internet, de comunicação, é um mundo de mobilidade e portanto as pessoas querem ser móveis.

E: Porque é que o decidiu voltar em 2001? Quanto tempo é que passou fora?

PP5: Estive muitos anos no estrangeiro, no total quase vinte anos, Nova Iorque, in and out em Portugal, Alemanha e depois quando voltei tinha a noção que não queria voltar para Lisboa. Lisboa estava entupida completamente, como a maioria das grandes cidades está, apesar de ser muito criativa e de ser uma cidade extraordinária. Mas eu não queria entrar num sistema de competição (...). Se eu puder encontrar outra solução vou criar uma situação nova noutra sítio e vou puxar por outro sítio. Portanto o Alentejo pareceu-me muito importante, o convento pareceu-me um espaço que estava disponível, estava a necessitar que alguém pegasse nele. Só é possível para uma pessoa que está fora, que tem uma certa distância da situação, do fenómeno. Se estivesse dentro talvez não tivesse essa perspicácia. Percebi que Portugal está cheio de estruturas de apresentação, teatros recuperados, Expo 98, Porto 2001, Lisboa Capital da Cultura... Teatros não faltam mas não tem incubadoras. É um problema tipicamente português, não tem conteúdos, é um problema endémico em Portugal. (...) Hoje há cem teatros recuperados em Portugal, de raiz ou reconstruídos, e não há conteúdos. Estão vazios a semana toda, isto é gravíssimo. (...) Desde 2000 mais ou menos, noventa e oito, noventa e nove, houve um desinvestimento do estado. O orçamento do Ministério da Cultura no tempo do Manuel Maria Carrilho era 0,7 ou 0,8 agora está pouco mais que 0,1. Não nos podemos esquecer que é sete vezes menos e não nos podemos esquecer que o orçamento do estado por exemplo no tempo do

Francisco Lucas Pires em oitenta e três, ou oitenta e dois, depois do 25 de Abril, eram uns miseráveis 0,26%. Uma diferença enorme, agora é metade disso, temos andado para trás a toda a linha. (...) Quando vim foi um pouco tentar fazer o que os outros não faziam, que era no fundo produção e incubação, que era no fundo internacionalização, e que era a formação avançada, porque eu não acredito na formação académica universitária. A partir de um determinado momento aquilo que dá sustentabilidade a um criador - como a um médico ou a um engenheiro - é ir a congressos, pela vida fora com os seus pares, é uma aprendizagem interpares e portanto com os criadores é o mesmo.

E: Quais são os parceiros internacionais com quem trabalha mais frequentemente?

PP5: Nós temos alguns circuitos de referência na Europa. Há um circuito muito Belga, um circuito francófono muito alargado, há um circuito germano-austriaco e um circuito escandinavo, no fundo é isso. Eu trabalho muito com a Escandinávia e trabalho muito ainda mistamente. Quinze anos na minha vida trabalhei com os alemães fundamentalmente com o circuito alemão. Quando vim para cá trabalhei muito com o circuito francês porque ainda fui artista residente em Bourges durante dois anos. (...) Agora o meu circuito é um circuito misto, são as pessoas que ficaram, são as de quem eu gosto e que gostam de mim. Quem são os meus parceiros? Na Inglaterra é o Place em Londres, o Graham City em Newcastle. Em Espanha tinha um grande parceiro em Gijón era a La Laboral. Na Alemanha em Düsseldorf. Em França em Marselha. E um parceiro dos Balcãs: Macedónia, Eslovénia, Montenegro, Croácia, com o Goran Bogdanovski em Liubliana.

E: Vai frequentemente a plataformas? Ou reuniões de redes?

PP5: Vou a muito poucas, como não tenho assistente. Vejo imensos espetáculos, é terrível não consigo ver tudo, tento ver vídeos, desloco-me. Agora tenho pessoas lá fora que vão ver, tenho pessoas em Lisboa que vêm muito e que me passam um pequeno relatório, são uns relatórios de quatro linhas uma coisa, um formulário muito simples, sobre cada espetáculo. Confirmo depois por vídeo e vou ver os espetáculos que interessam mais tarde. [Ainda sobre o projeto dos Balcãs] Interessa-me imenso e eles são excecionais, penso que passam por ali mudanças marcantes no futuro. Há cinco anos atrás o Bruno Heynderickx que era meu assistente foi aos Balcãs fazer prospeção. Havia algum dinheiro, pagámos-lhe uma viagem, esteve três semanas lá nos Balcãs. De lá vieram contactos de pessoas que eu conheço há muitos anos, também outras como o Goran Bogdanovski que é meu colega. (...)

E: E em relação a parcerias nacionais?

PP5: O Espaço do Tempo trabalha com todas as estruturas mas tem uma boa relação com o Alcantara, fazemos muitas coproduções. Mas no fundo os parceiros que nós temos são informais. Tudo é apresentado ou com o Maria Matos, na Culturgest ou no CCB. Temos uma relação com Guimarães Capital da Cultura, tenho uma boa relação com o Teatro Nacional de São João no Porto, (...) temos uma boa relação com Viseu. As nossas parcerias giram à volta deste circuito que é, no fundo, onde se produz hoje em dia a criação independente em Portugal. (...) No Algarve, eu consideraria a Devir como mais um centro de apoio à produção importante, pequena mas importante.

E: Quais são as estruturas estrangeiras que pela sua experiência maior capacidade têm de promover a mobilidade artística?

PP5: Londres no Place. Em França é muito complicado, é muito importante quando o Théâtre de La Ville consegue apanhar um português, ou quando um português aparece em Avignon obviamente isso é extraordinário, Avignon. Montpellier, mas não se vai lá porque nós queremos vai-se lá porque eles querem. Em Espanha também o Mercat de les Flors, na Alemanha obviamente o Hebbel, Kampnagel... na Bélgica, Holanda... Em Viena, o Trafó em Budapeste ... Penso que há sítios de referência muito bons na Escandinávia...

E: E fora da Europa?

PP5: Obviamente em Nova Iorque (...), em Montreal no Canadá, o Brasil está bestial, o Festival Panorama, a Argentina tem uma cena teatral brutal, é do melhor teatro que se faz no mundo. Em Buenos Aires qualquer ida ao teatro é uma experiência inesquecível, eu farto-me de dizer isto aqui mas ninguém vai, as pessoas ficam na Europa. (...) Depois há grandes estruturas de referência no Magrebe, em Tóquio, (...) Joanesburgo tem agora uma estrutura independente interessante. (...)

E: Quais são as suas estratégias para conhecer novos projetos estrangeiros?

PP5: Sou eu próprio, (...) [quando vou com espetáculos] vejo o que puder, porque não há dinheiro para eu ir lá fora ver coisas. Queria ver se via a British Dance Edition e a Tanz Plattform. E há uma plataforma dos Balcãs que quero ir ver de certeza. (...) A minha plataforma é informal, é uma curadoria pessoal, tenho um conselho consultivo (...).

E: Mostras trabalhos dos dois últimos anos?

PP5: Exatamente, repito coisas. O Tiago tinha estado no Alcantara (...) mas no ano seguinte apresentámos outra vez, (...) teve sessenta a setenta programadores na sala e vendeu a tournée toda. (...) Depois cada contacto passa a outro, tu nunca podes realmente medir, mesmo que eu tenha vendido quatro espetáculos ou cinco, esse quatro ou cinco trazem outros cinco, o importante é pôr a bola a andar. (...) Tive três estreias no ano passado e foram três que ganharam prémios, portanto giram muito. Tenho sempre três ou quatro estreias.

E: São produções que coproduzes?

PP5: Coproduzo quando posso. (...) dou um mês de residência, almoços e jantares, alojamento, damos até dois estúdios a cada companhia, todos os estúdios são equipados (...). Há condições de trabalho poderosas e apresentas aos programadores. Não damos vinte mil euros às pessoas, damos é alguma coisa que vale muito mais que vinte mil euros. Somos um pequenino coprodutor nesse sentido, mediano. Uma semana no Espaço do Tempo pelas nossas contas custam cerca de cinco mil euros em para uma companhia de média dimensão, portanto se uma companhia está aqui quatro semanas são vinte mil euros, em termos de estúdio, aquecimento, a equipa de produção, dos técnicos, das limpezas, do material, equipamento... É como manter um laboratório de investigação científica, é caríssimo, um laboratório artístico não custa mais dinheiro ou menos dinheiro que um laboratório científico, é a mesma coisa, a arte e a ciência são muito parecidas. Ao fazer investigação vais para um laboratório que custa uma pipa de massa,

nós usamos grande parte do nosso dinheiro todo em condições de trabalho para as pessoas: um sorriso, uma garrafa de vinho todas as noites em cima da mesa, uma fruteira cheia...

E: Quais são os pontos de informação a que recorres?

PP5: São muito frágeis aqui, eu tenho duas pessoas que me aconselham muito internacionalmente (...) e depois tenho uma pessoa que me ajuda em Portugal ou duas. (...) Devo dizer que isto é um calcanhar de Aquiles para mim, (...) informamo-nos uns com os outros e estou bastante atualizado. Connosco as pessoas não trabalham a recibos verdes, nós trabalhamos a contrato, para mim é muito importante que possam descontar para a sua reforma. (...) Quando quero saber informações ligo para a minha própria project manager em Bruxelas na Comissão Europeia porque eu tenho sempre um projeto europeu decorrer. Se houvesse aqui um bom Contact Point também o procurava.

E: Algumas das pessoas com quem eu falei dizem que é difícil aceder à informação para concorrer aos programas da União Europeia.

PP5: Os portugueses são muito iletrados... eu não sou mais nem menos que os outros, vou à Internet, Comissão Europeia, apoios, programas de apoio à cultura e começo a ler, está escrito em inglês... não podemos passar a vida a queixarmo-nos, (...)temos quer ser mais ousados. Claro que os Contact Points existem para nos ajudar a todos, para nos decifrar as coisas, e há pessoas que são especializadas nisto é uma realidade. (...) Mas passa por nós também informarmo-nos, temos que procurar a informação, a informação não vem ter connosco. Se perguntares se era fundamental ter um Contact Point aqui, sim, sem dúvida nenhuma, um excelente Contact Point que passasse a vida a inundar-nos de avisos e a fazer reuniões e sessões de esclarecimento, maravilha!

E: Que propostas podes fazer para melhorar a capacidade de mobilidade dos artistas portugueses?

PP5: (...) Acho que há três tipos de coisas que podes fazer: (...) residências internacionais; plataformas e festivais - já há dois ou três em Portugal, o Materiais Diversos também é interessante; e projetos de formação em que há contaminação internacional, já fizemos tantos, temos sempre projetos desta natureza. A formação faz-se entre artistas e portanto (...) as pessoas têm que se encontrar umas com as outras. Não podem estar sempre com as mesmas, já não funciona assim. O que eu sinto é que não há uma política consistente a nível da DG Artes para este nível. Por exemplo, acho que o projeto de mobilidade internacional que está agora em execução é importante, mas se me perguntares como é que está a ser avaliado e que possibilidades é que há, eu acho que está errado. Devia haver um maior conhecimento sobre a cena internacional (...). Sem dúvida nenhuma há pouca informação, os Contact Points em Portugal podiam funcionar melhor. Era fundamental voltar a lançar o Inov-art, o sistema de bolsas é uma das partes mais importantes da internacionalização. Devia haver (...) apoio às estruturas que fazem produção mista, produção internacional como a nossa, apoio às estruturas de formação avançada (com universidades de verão, workshops, ligação entre artistas, etc.), apoio à digressão das companhias lá fora para elas conseguirem minimizar custos, ter um sistema de bolsas de estudo, apoiar as plataformas nacionais onde se mostram as coisas que são feitas cá. Estamos todos aflitos para fazer funcionar qualquer uma delas (...).

E: Acho que chegámos ao fim.

PP5: E foi muito bom.

Programador Português 6 (PP6)

Entrevistador: Pode descrever o papel que a mobilidade internacional tem na sua maneira de trabalhar?

PP6: [Temos] de falar em duas vidas paralelas, uma tem a ver com o festival, outra tem a ver com as residências artísticas que organizamos cá no espaço. É em termos de mobilidade há uma diferença entre rápido e lento. [O festival] é fast-food, festa, uma coisa consumida muito rapidamente. Com as residências é o contrário. O fator tempo é muito importante e tem a ver com uma mobilidade que em termos de qualidade é muito diferente. Mas nos dois casos obviamente que a mobilidade é essencial.

E: Pode falar do programa de residências? É uma iniciativa de incoming?

PP6: Sim, não é só incoming também é outgoing. Nós fazemos parte de duas redes europeias e a maior parte das residências acontece dentro do âmbito destas redes. Uma rede é Nextstep, que é uma rede europeia de festivais coprodutores de espetáculos e de festivais que fazem mais do que só acolher o espetáculo. Também tem um papel ativo em termos de coproduzir criações no nível europeu, artistas europeus mas sempre num contexto internacional. Há artistas que desta forma vão trabalhar em outras cidades na Europa, de alguma forma via nós vão fazer residências na Alemanha ou Bélgica. Por isso não é só incoming. O que eu acho mesmo importante, e nas residências é essencial, é falarmos de uma qualidade de mobilidade. Acho que a mobilidade muitas vezes é tratada de forma quantitativa: como é que tu podes mais facilmente viajar o mais possível, etc.. Conheço este aspeto através da minha própria prática enquanto programador que vai fazer prospeção, mas também antigamente enquanto artista fazia digressões com várias companhias. Conheço o perigo desta vida on the road, muito rápido etc., (...) pode ser um modo muito superficial. Se estás esta noite em Viena ou em Londres deixa de fazer diferença porque no dia seguinte vais viajar outra vez. Não há tempo para fazer uma verdadeira ligação com o sítio. Neste sentido as residências são muito importantes porque implicam uma mobilidade mais lenta, mais aprofundada. Alguém que venha fazer uma residência de um mês tem um contacto completamente diferente com Portugal, com Lisboa.

E: E com futuros parceiros eventualmente?

PP6: Exatamente, com futuros parceiros, eventualmente com futuros colaboradores artistas e vai sair mais rico do que alguém que vem de passagem no festival. O festival tem a grande vantagem da dinâmica e sinergia entre vários espetáculos e várias propostas artísticas. Mas de uma qualidade mais profunda, como a das residências, nós sentimos muita falta dentro do festival. Por isso que temos esta vida dupla.

E: E como funciona o programa de residências?

PP6: Em princípio, a regra geral é uma residência por mês. Temos sempre blocos de um mês. Às vezes temos exceções porque se trata de artistas portugueses que precisam de um espaço para ensaiar durante duas semanas, por exemplo, porque há uma grande falta de espaços em Lisboa e não podemos fugir a essa responsabilidade.

E: E qual é o critério para a escolha dos artistas a quem esta possibilidade é dada?

PP6: Em geral tratamos da programação das residências da mesma forma que do festival, somos nós a convidar os artistas, mas isso não quer dizer que não possa haver situações ao contrário. O mínimo que oferecemos é o espaço de trabalho e uma casa, e depois há um apoio técnico, apoio dramático se for preciso etc., todo o trabalho à volta disso.

E: Geralmente há uma partilha dos custos?

PP6: Tornou-se muito mais complicado nos últimos dois anos, ano e meio, por causa dos cortes que sofremos por parte da DG Artes. Para todos os outros custos - as viagens, etc. - temos que procurar outras fontes de financiamento. Podem ser redes europeias, pode ser às vezes a capacidade financeira da própria companhia que é mais subvencionada, se for uma companhia estrangeira, mas temos que procurar. É um trabalho que se faz em conjunto, acho que faz parte das nossas responsabilidades, (...) faz todo o sentido ser a entidade acolhedora a tomar conta destes custos.

E: Quando começou o programa de residências?

PP6: Começou no final de 2009, quando nós ficámos com o nosso espaço. O apartamento é onde são os antigos escritórios e tem a vantagem de ter quatro quartos individuais, tem uma sala. É mesmo um bom sítio para alojar pessoas.

E: E organiza residências de artistas portugueses ou que residem em Portugal noutros países?

PP6: Sim, mas é uma questão de trabalho em rede que implica coproduções. Muitas vezes as residências fazem parte de uma coprodução. Às vezes temos cá companhias estrangeiras. No âmbito de uma coprodução, parte dos custos de residência com que nós também entramos faz parte da coprodução, e também no outro sentido, quando artistas portugueses vão fazer residências no estrangeiro.

E: Como promove e divulga as várias iniciativas que organiza? Tem com certeza um site e uma newsletter. Para além disso a informação sobre os projetos são enviadas para algumas redes internacionais?

PP6: São, para o On the Move, para o Départs. O site e as newsletters são internacionais. Facebook. Em termos financeiros reduzimos bastante, pois estes canais digitais são grátis e são eficientes. Nós somos membros do On the Move e isso implica enviar, trocar a informação, não pagamos nada por isso.

E: Quais são os efeitos que vê resultarem destas iniciativas de cooperação transnacional?

PP6: Alteramos o mundo acho, espero...

E: Na prática...

PP6: O objetivo não é prático, o objetivo é dar um impulso a uma paisagem cultural nacional, e acho muito importante fazer esta ligação entre Portugal e o resto do mundo. É uma questão de internacionalização que funciona nos dois sentidos. O maior perigo hoje em dia, que é o resultado de um reflexo protecionista posso dizer, e de entender internacionalismo no sentido de

encontrar dinheiro lá fora para os artistas portugueses. É muito mais complexo do que isso. As artes performativas em Portugal só podem ter uma vida saudável e rica, etc. se for num contexto saudável que sempre vai ser internacional. Hoje em dia já não dá para fechar as fronteiras, e isso não implica minimamente perder uma identidade local. Muitos dos exemplos que eu conheço de grandes artistas das artes performativas hoje em dia na Europa são especificamente pessoas que trabalham à volta de temas locais, mas fazem isso num contexto internacional. Alguém como o Bela Pinter, eu não consigo imaginar alguém mais húngaro que o Bela Pinter, mas é o que faz do Bela Pinter um verdadeiro artista internacional. É uma dinâmica muito importante. Acho que é um nacionalismo internacional. Nacionalismo porque tem a ver com ter um certo orgulho e uma consciência do próprio valor cultural e internacional porque sempre vê isso em diálogo com as outras culturas e outros países. Nunca como uma área protegida mas sempre como uma proposta de diálogo. É o efeito que procuramos com estas residências e tenho a certeza que estas residências - porque se fala em estadias que demoram mais tempo, o que implica uma outra ligação com a cidade - são de alguma forma mais eficientes do que o festival. O festival se calhar é mais para público português ou mais virado para os portugueses enquanto as residências são de um modo de abrir a janela para os estrangeiros.

E: Também pensa nas vantagens que há na mobilidade de profissionais? Por exemplo de programadores ou curadores?

PP6: Sim, eu tenho a minha própria mobilidade obviamente. Fazer prospeção é uma parte essencial da minha vida profissional. Temos uma política muito ativa em relação aos programadores estrangeiros e também portugueses de fora de Lisboa em relação ao festival.

E: Faz muitos convites a programadores?

PP6: Sim, mais do que convidar é mesmo [necessário] incentivar as pessoas para virem. Acho que o convite no sentido de receber as pessoas de borla - também não temos esse espaço financeiro - ... tenho as minhas dúvidas sobre a eficiência desta política. Na edição que vai abrir agora, temos três redes europeias que vão fazer as suas reuniões cá durante o festival, temos uma visita de grupo de programadores franceses, quer dizer é mesmo uma política bastante ativa. Trabalhamos muito nisso, temos na casa alguém que durante o festival especificamente trabalha nesta área.

E: Mas quando diz que quer estimular essas pessoas a participar quais são as suas estratégias?

PP6: São as estratégias da programação. Para dar um exemplo, durante o festival há um fim de semana estendido que contém quase todas as estreias dos espetáculos portugueses. Criamos um momento [especial], também olhando para o calendário internacional. Saber que o festival em Bruxelas acaba neste dia, o outro festival começa neste dia, procurar um momento entre os outros festivais e concentrar uma série de espetáculos que são interessantes para um público profissional internacional. E resulta mesmo, resulta bastante bem.

E: Mas só apresenta estreias?

PP6: Para o trabalho português só temos estreias, sempre foi assim, é o papel específico do nosso festival dentro do contexto português. Percebo que temos um problema porque isto quer dizer que muitos dos artistas portugueses são vistos pelos programadores internacionais no

momento da estreia de uma nova peça. Então tentamos montar uma alternativa, que é a plataforma que o Rui Horta organiza em Montemor-o-Novo de dois em dois anos e que são anos intermédios entre o festival. Para corrigir este erro nós pensamos organizar algumas apresentações informais fora do programa oficial, nos dias em que estão cá os programadores europeus.

E: Este ano isso já vai acontecer?

PP6: Vai acontecer mas numa escala mais reduzida mas vai haver algumas sim.

E: Disse que vai haver reuniões de várias redes internacionais. Pode dizer-me quais são?

PP6: Então é Départs, Nextstep, a nova rede House on Fire e há uma viagem organizada do Onda dos programadores franceses.

E: Quais são as barreias que continuam a dificultar a mobilidade?

PP6: Acho que é um problema financeiro. Em primeiro lugar há questões financeiras que de facto estão a complicar-se cada vez mais. Há menos dinheiro. É uma pena porque financiar de alguma forma a mobilidade também é muitas vezes financiar a possibilidade de encontrar outros fundos para projetos.

E: Acha que há um interesse no que diz respeito à mobilidade?

PP6: Eu acho que sim, não só em Portugal, é mundial. O mundo mudou muito neste respeito nos últimos dez, quinze anos.

E: O caso de Portugal não é diferente, não é nem mais atrasado nem mais fechado?

PP6: Não, atrasado não posso dizer, não, se calhar financeiramente sim, mas no espírito não é. Há uma facilidade de viajar, não é por acaso que este é um país de emigrantes e isso também se na comunidade artística.

E: Porque muitas pessoas dizem que há uma barreira geográfica.

PP6: Mas eu acho que esse não é um argumento decisivo. Vejo um problema de visibilidade dos artistas portugueses que tem a ver com a situação geográfica periférica, não só geográfica mas se calhar também psicologicamente periférica de Portugal. Temos um nível artístico muito bom, é muito alto, mas eu noto que é mais difícil propagar, demonstrar e partilhar este trabalho num nível internacional do que para um alemão, um belga.

E: E porque é que será?

PP6: É muito mais raro fora do contexto de um festival e de um evento como a plataforma do Rui Horta, convencer um colega internacional a viajar até Portugal para ver um trabalho. Vejo um problema de mobilidade mais nesse sentido - dos estrangeiros virem cá para ver espetáculos, para fazer prospeção - do que para os próprios artistas. Os próprios artistas viajam muito mais facilmente.

E: E porque é que será que os programadores estrangeiros têm essa resistência de ser deslocar a Lisboa ou a Portugal?

PP6: É uma questão muito complexa que precisa também de uma resposta muito complexa. Há muitos níveis. Acho que tem a ver com uma questão geopolítica porque, de facto, num contexto europeu somos um país na margem, isto é verdade. Olhando para um contexto remoto que não é a Europa centrista mas que, por exemplo, parte das novas realidades geopolíticas Portugal é capaz de ser um país bastante central. Estou a sentir uma lentidão destes novos conceitos a entrar dentro de uma mentalidade cultural europeia. Ainda estamos a pensar muito em termos da Europa, o que artisticamente não faz sentido nenhum. Alguém que trabalhe nas artes performativas contemporâneas nota que o ponto central deixa de ser o ocidente e desloca-se por exemplo para o Brasil ou para África, para alguns espaços de África. Dentro deste novo contexto cultural Portugal pode ganhar outro papel e pode tornar-se um eixo para viajar entre a Europa e outros continentes. O que já acontece, alguém que queira viajar para o Brasil já passa por Lisboa ou pelo Porto.

E: Com que parceiros internacionais trabalha mais frequentemente? Tem já uma rede de contactos sólida fora da Europa?

PP6: Sim, sim, acho que é essencial. A segunda geração da rede Nextsetp integra três parceiros não europeus, a título de associated partner, tecnicamente não podem ser full partners mas são associated partners (Panorama Rio de Janeiro, o Kyoto Festival no Japão e ?)

E: E em relação aos parceiros europeus?

PP6: É difícil de dizer porque (...) agora estes contactos são muito mais sistematizados dentro dos contextos das regras. É difícil de dizer quatro ou cinco parceiros preferidos. Acho que são ligações que mudam sempre é quase como um jogo político, tu fazes...

E: Alianças?

PP6: Alianças que mudam, depende quase de um artista para outro. Há muitos contactos sobretudo dentro do Nextstep porque é mesmo um sistema em que tens que tentar convencer os outros do valor de um artista e há imensa discussão à volta da mesa sobre valores artísticos, sobre políticas artísticas e dentro disso as alianças mudam continuamente.

E: E as reuniões são de facto úteis?

PP6: São muito úteis, são reuniões a sério. São três dias de manhã até à noite, geralmente no contexto de um festival. É muito importante. Não só dentro do jogo cultural europeu estratégico mas também porque é um sítio para trocar informações, onde eu posso contar sobre o que está a acontecer em Portugal mas onde, por exemplo, também o colega da Estónia pode fazer a mesma coisa. São formas essenciais para evitar o Europa-centrismo, a dominância da Europa central. No Nextsetp são só oito parceiros, Départs é muitos maior, somos catorze ou quinze parceiros. (...)

E: Quais são as estruturas estrangeiras que acha que funcionam melhor como alavanca ou pista de lançamento para um artista ou um projeto?

PP6: Claro há sempre os festivais e lugares que são mesmo pivotais, nesse sentido há o Kunstenfestival em Bruxelas, há o festival de outono em Paris, Festival de Avignon que funciona de outra forma. Há casas como o Hebbel em Berlim, há tantas... A paisagem

contemporânea na Europa também é de alguma forma fragmentada. Há festivais que são mais focados em dança, outros mais em performance outros mais em teatro, depende um bocado do artista...

E: E disse-me que o festival de Avignon funcionava de outra maneira. Porquê?

PP6: (...) é uma outra escala. Acho que para os programadores muitas vezes o festival de outono em Paris é mais importante. Não é tão prestigioso como o de Avignon mas tem um impacto profissional maior, acho.

E: Quais são as suas estratégias para conhecer novos projetos estrangeiros?

PP6: Nós escolhemos só coisas que vimos. Eu nunca escolhi nada baseado num DVD. No caso dos artistas portugueses, no caso de novas criações, [a escolha] é baseada em muitas conversas com os artistas. Como lá chegar? Outra vez as redes internacionais ajudam e depois é toda uma rede informal de pessoas que eu conheço um bocado em todo o lado, que me contactam. São contactos pessoais.

E: Quais são os pontos de informação que consulta para procurar parceiros, hipóteses de financiamento ou para se manter atualizado?

PP6: Sobretudo os contactos com os colegas, é sempre mais eficaz. Depois há um lado mais técnico que eu confesso que até agora foi sobretudo o meu colega a tratar.

E: Que propostas pode fazer para melhorar a capacidade de mobilidade dos artistas? Dar mais informação, fazer formação, organizar grupos de discussão, investigação?

PP6: São todas importantes, mas eu neste momento estou sobretudo focado no nível político, porque os instrumentos de alguma forma já existem e o que falta neste momento é o apoio político, em primeiro lugar financeiro, para aproveitar ao máximo os instrumentos que já temos. Acho muito estranho, no momento em que estamos a pôr em questão o futuro do país, que o primeiro reflexo seja cortar nos artistas que vão ser o futuro. Muitos dos cortes não são feitos a nível estabelecido mas são nomeadamente nos anuais, nos pontuais. Isso é muito preocupante porque os mecanismos de funcionamento das redes europeias assentam numa responsabilidade dividida entre a União Europeia e o poder local, onde para poder obter o apoio europeu que existe também temos que investir cá. Este dinheiro para investir localmente neste momento falta, isto é muito preocupante.

E: Existe algum grupo de trabalho organizado que seja o interlocutor dos organismos do governo?

PP6: Isso é mesmo uma boa pergunta mas a resposta infelizmente é não. Existem algumas estruturas como a Rede que são estruturas de dança mas que contêm artistas e programadores etc., neste nível bastante transversal... É um bocado uma herança de uma divisão artística se calhar mais dos anos noventa. O nome estrutura de dança hoje em dia não quer dizer a mesma coisa do que há quinze anos atrás. Alguns artistas de teatro da nova geração, politicamente e até artisticamente, estão mais perto de algumas das novas estruturas de dança do que outros colegas de uma dança mais estabelecida mais convencional. Estamos agora a lutar com esta herança do passado e estamos a ver como redefinir estas representatividades, porque fazem mesmo falta.

E: O diálogo entre a comunidade artística e a DGArtes ou a Secretaria de Estado da Cultura não existe de maneira organizada?

PP6: Não, não existe, há algumas tentativas para organizar isso mas acho que na realidade temos que dizer que não existe.

E: Na sua opinião seria positivo avançar com esta ideia

PP6: Sim. Seria mas do outro lado acho que a grande questão é mesmo a posição das artes dentro do Orçamento do Estado, que agora foi reduzida para 0,2%, se não me engano. É uma questão política que é muito maior do que só a vida dos artistas ou a vida artística. Para mim, é bocado desconfortável que a própria comunidade artística tenha que defender esta falta de reconhecimento financeiro do valor das artes. Acho que é mesmo uma questão política em geral e às vezes há outras pessoas, outras entidades, que estão mais bem situadas do que os próprios artistas para defender um papel mais importante para as artes, parece que estas a defender a tua própria empresa... Politicamente estou a ver uma questão de pressionar os partidos para dar mais atenção à posição das artes dentro dos programas. Acho que temos de encontrar um apoio mais mainstream para as artes do que só vindo da comunidade artística.

E: E quem poderiam ser essas estruturas intermediárias?

PP6: São também escolas, também são pensadores, quer dizer, acho que a arte não é uma questão só dos artistas. (...) Não é uma questão corporativa, há um perigo até numa reação corporativa do lado da comunidade artística. Temos que ter cuidado com o isolarmo-nos do resto da comunidade. Quando eu olho para a Holanda e vejo o que aconteceu lá no último ano... a forma muito drástica em que as artes foram reduzidas e cortadas... acho que isto só é possível dentro de uma sociedade onde a ligação entre os artistas e a vida se tenha perdido. As artes tornaram-se cada vez mais um privilégio para um pequeno grupo. Temos mesmo que evitar isso e temos que chegar a um ponto em que se torne claro que as artes fazem parte integral da vida diária de toda a gente e não só de uma pequena minoria. O essencial para mim é: como é que podemos pôr esta questão das artes numa posição central na agenda política.

E: Eu também gostava de saber.

PP6: O facto de já não termos um Ministério da Cultura diz tudo.

E: Acho que podemos ficar por aqui, muito obrigada.

3. Programadores estrangeiros com relação com o setor cultural português

Programador Estrangeiro 1 (PE1)

1.

They are mainly colleagues, i.e. curators from Portuguese institutions whom I have met at relevant events abroad. So they are informal contacts that started more or less accidentally and function very much on a human-to-human level. By discussing you find out about common interests in questions of aesthetics and artistic procedure. I definitely listen to recommendations by a certain number of curators, amongst them are also Portuguese.

2.

I have not presented any Portuguese artist so far. I have been and am in touch with a certain number of Portuguese companies, and so far all contacts have been very smooth and professional.

3.

In my very subjective perception, I do have the feeling that a Portuguese scene of contemporary art has significantly developed in the past years. It seems to me that there are more companies that do not refer to traditional theatre forms but to a European or even global discourse concerning performing arts. There is of course also a danger of just following urban fashions and losing some kind of particular local cultural identity. But in general I have the feeling that more young makers in Portugal are following questions and debates within a more international field, which I believe is good and leads to more innovative forms of performing art.

I'm afraid it is difficult to bring programmers and directors to any destination. In 2011 I personally did 21 international trips (one of which to Portugal), but every week there are 5 to 10 destinations that would be interesting to go to. Seen from your perspective: the concurrence is huge. I do not think there is a special disadvantage for Portugal – in the contrary: I am sure it is more attractive to go to Lisbon than to i.e. Hannover (where my festival is). The only thing is: there have not really been these two or three key artists that 'make it' worldwide, so that programmers get curious to know where they come from (as this has happened for instance in Belgium in the 90ies).

4.

There is no significant number between the two I believe. I have only participated in one event in Portugal (the platform in Montemor-o-Novo, which was a very well organised and curated event, and even if I did not directly invited any of the artists, it did significantly raise my interest). I have never made it to Alcantara festival - which I would have liked to attend - but I never could because it is always at the same time as my own festival.

5.

It may sound paradox but I think the most important is to strengthen local artists, local infrastructure and most of all local audiences.

I believe the international touring can always only be the extra, the cream on top. Make relevant art about concrete issues, develop aesthetics together with local audiences, then the international attention might follow. In my experience, only very few companies can really live on their incomes of international touring, so I would not recommend to build on that. A French

institution made a similar inquiry to yours a few years ago, asking why French theatre is touring so little, and my main answer was: because it is not good enough. I cannot say that about Portuguese theatre, as I have seen too little, and what I have seen was interesting, but I guess you know what I mean.

Other than that I think you are already doing it right: creating an event like the Portuguese platform where one can discover a lot within a short time is certainly the right thing to do.

I believe it is also important to really get into an international dialogue, i.e. not only trying to bring Portuguese artists abroad but also inviting foreign artists to show their work in Portugal. This I believe is very important to strengthen a local scene, by broadening their as well as local audiences experiences.

6.

Sorry, I am afraid I cannot help with that....

Programador Estrangeiro 2 (PE2)

1.

First, and mainly, informal “gates”: through several years of experience in programing international works, I met many people involved in the performing arts in Portugal on a personal level (António Pinto Ribeiro, Mark Deputter, Francisco Frazão , Thomas Walgrave, Gil Mendo, etc.). Then there are some more organized “gates”: I used opportunities like festivals, mainly Alcantara Festival, to extend the possibilities to be informed and to know more about the performing arts in Portugal.

2.

Yes I did. In 2007 with João Fiadeiro. In 2010 with Vera Mantero. And I will in 2013 with Tiago Rodrigues. In each case, the same process that can be described as follows:

- getting to know the artistic practice/the work by going to see performances in Portugal or other countries. Seeing the work and talking with the artists.
- starting an artistic discussion from there.
- discussing the possibility to collaborate on a new project (in the 3 cases it has been a coproduction of a new work still to be created).
- the Kunstenfestivaldesarts engaged itself as coproducer of the new work.
- the Kunstenfestivaldesarts presented the piece in Brussels, after its premieres in Portugal.

I cannot tell about any specific obstacles or failures, and I cannot say that it was really different than in other collaborations. In the case of Vera Mantero and Tiago Rodrigues, the particular support of the Kunstenfestivaldesarts also came together with the support of other European partners working together as part of the network NXTSTP, a network initiated and leaded by the Kunstenfestivaldesarts to improve the coproduction of new works by European artists. Through NXTSTP several artistic directors of European festivals meet regularly to exchange about artists and projects. The festival Alcantara is part of the network and informs regularly about projects from Portuguese artists looking for support.

3.

I always considered that the Portuguese scene, in the field of the contemporary performing arts, is quite specific and interesting. A certain generation of artists (O Rumor do Fumo, Bomba Suicida, etc.) acquired a – relative – good international visibility/mobility at the turn of the ‘90’s, beginning of the years 2000... And some institutions/festivals/houses established themselves as places of reference (Culturgest, F. Gulbenkian, Danças na Cidade, Alcantara festival, CC Belém, and more recently Teatro Maria Matos,...).

I observe, many difficulties in the last months. And I fear a change in this situation if the artists, the theatres and the festivals in Portugal are less and less supported. That will reduce their activity and ability to be seen and to radiate.

4.

I don’t think it is particularly difficult. I attended the 3 last editions of Alcantara and did some specific travels to attend works presented at Culturgest, F.Gulbenkian or Maria Matos. I am regularly informed about their activities. But it seems that the activity is too much concentrated

in Lisbon. Porto, at least, would deserve a more developed network for the contemporary performing arts (even if the Fundação Serralves is doing a good work, but still more related to international artists if I am not wrong). This should be an important issue: to develop a good network of cultural houses, with an international profile, that support and promote the Portuguese performing arts in Porto, which is a city with a strong potential, well located, with many students and contemporary vibes.

5.

From my opinion, the most important is to develop strategies and opportunities to make possible grounded and qualitative artistic practices and works, AT FIRST. Then, as a second step, I would think about strategies to extend the visibility /mobility of these practices and works. And I believe that the quality and originality of the works produced will have as a consequence that foreign curators would develop a special interest in what is produced in Portugal.

I insist on this, the priority for a cultural politics is to increase the possibility to develop creativity and originality, to make possible the development of artistic visionaries. This would, of course, also request regular contacts between local and international scenes and implicate an awareness towards the international circuit; but the investment in strategies to promote artistic projects can only come as a consequence of the projects themselves, their needs, their radiance, their quality.

Programador Estrangeiro 3 (PE3)

1.

J'ai travaillé dans les Années 80 avec Jorge Silva Melo. Il a souvent joué dans notre théâtre. Et plus tard, nous avons eu avec António Lagarto pas mal d'échanges. Mais c'est une autre époque. Dans le cas de Teatro Praga, le contact a eu lieu grâce à nos connections Européennes et plus précisément par la Volksbühne de Berlin qui connaissait leur travail et nous ont conseillés de nous y intéresser.

2.

Peut être un petit manque d'expérience au niveau de la production. Mais nos interlocuteurs étaient généralement d'un grand professionnalisme. La difficulté provenait du fait de la taille de la production incluant près de 70 personnes. Les coûts techniques ont été largement surévalués (sans doute par crainte de ne pas avoir ni le temps de montage ni le matériel demandé). Les relations ont été excellentes tout au long des négociations, pendant les représentations et après. D'ailleurs nous continuons avec une nouvelle production en 2013.

3.

Il nous semble que Teatro Praga marque un changement important dans le Théâtre au Portugal. C'est une nouvelle écriture, avec des faiblesses mais une force aussi. Si on prend la création de Fairy Queen / Midsummer Night Dream, nous avons été impressionnés par la grande qualité de la production qui était extrêmement complexe. Le langage théâtral est original et apporte au théâtre européen une tonalité inédite nouvelle.

4.

C'est l'originalité des créations et la qualité de la production qui peuvent convaincre des programmeurs européens à se rendre au Portugal pour voir des spectacles. Rien d'autre. Après je dirai que c'est une question d'évolution, d'expérience. Les gens se réfèrent à leur propre expérience : qu'avons nous vu ces dernières trente années ? Il y a toujours beaucoup de hasard dans les échanges artistiques. Et il ne faut jamais considérer les choses du point de vue d'un hypothétique marché. Le problème vient beaucoup aussi du manque incroyable de moyens pour les artistes Portugais.

5.

- Faire de bons spectacles.
- Organiser des festivals originaux – c'est à dire avec des programmations qui ne sont pas les mêmes que dans les autres pays d'Europe.
- Surtout savoir identifier les artistes qui peuvent intéresser d'autres pays.
- Aider des coproductions.

6.

Tout ce que j'ai lu sur le sujet était sans intérêt. Désolé !

Ce que je veux exprimer c'est que quelque soit l'efficacité de la stratégie que vous mettrez en oeuvre pour promouvoir tel ou tel création artistique, ce ne sera qu'une stratégie : elle ne peut à

elle seule remplacer la production artistique. Je crois sincèrement que c'est perdre de son temps de penser en ces termes.

Par contre, tout ce qui peut contribuer à informer, faciliter la venue (sans excs), promouvoir, faire que les professionnels et les artistes de rencontrent, etc... ça c'est utile.

Programador Estrangeiro 4 (PE4)

PE4: I recognise that the Portuguese dance... When the French opened the market for them they forced, in a way, collaboration, I had that feeling. But I noticed so many times, if the French want collaboration the identity is lost. In Africa you can see lots of creations under the influence of the French neo-cultural-colonialism which is an interesting issue but I can see that.... the African identity is very often lost. In the case of Portuguese I guess I can not ... I don't have that experience. There was a very clear Portuguese identity though a little bit I felt a common language with the Spanish. Sometimes it was hard for me to identify the Spanish or the Portuguese in that time. But anyway, there was a Mediterranean feeling and that was not lost. Though it got, lots of times very closed, too conceptual, there was something that was very particular and special in what I can see that, there was, for me, a kind of provincality. I felt all the time a certain provincial style but somehow it had a taste. Rui Horta was for me the type of the western style and so he ... he integrated himself easily. For me he was never a real Portuguese. Much more João Fiadeiro, or Paulo Ribeiro, that is why I presented him I don't know how many times, 4 times?... João only once. The second time I saw him it was very impressive and he was thinking about his work too much.

Entrevistador: At a certain time it was his option.

PE4: ... and Vera Mantero, she left very early the dance. That is why I did not invite her. She was singing and doing conceptual work. She stepped too much away from the the dance. For me conceptual dance was never so interesting because, you know, real, formal dance... Sometimes the formal dance is easier to enjoy even if the choreography is not so strong, but in conceptual dance if the concept is very empty I can suffer a lot. Because, somehow, there is nothing to see... Another thing which is important to underline is: what is margin? Of course, Portugal and Hungary, both are in marginal situations so the changes are much slower. The step out of a new generation takes longer, because the competition does not make part of the margin. In the center the competition is accepted, because the rhythm, the pace, is much faster. I guess it is very important to be aware of the pace because the time is different in the margin and in the center. About Portugal, there was a very interesting generation in the end of the last century, of course it was a continuous process, it had a particular context. Mostly in the 60's, 70's, 80's and I guess it is rooted in the Cold War. There was a tension and lots of works were thinking about that. (...) It is very interesting to see that art was more important in that time. Much more money was invested in art. (...) It means that lots of intellectual input was put in art. (...) A good choreographer is every time a good speaker, it is important to know that. (...) In 89 too many things happened: when the politicians realized that the competition is over, than art was not important anymore. (...) Art was not important because then the battle was over, so it didn't need investment. (...) The globalization entered and conquered the world and meant very rapid changes. (...) Now Europe gets very poor because there is no labor, no producing. (...) Europe got very deep, people are frustrated, there is no labor, competition is everywhere... People are fed up with globalization. Theatre got very important: the social problems are getting into the hub of the theatre life and the body is not ok for that, dance is an abstract form.

E: Do you believe the theatre is becoming more political?

PE4: In a way yes, because they need more public because they don't have enough funds. They have to step closer to society. Dance just has the chance to make entertainment or conceptual dance. Then you can focus on social problems... Plus, if people have local problems and feel threatened by globalization ... There was a slogan saying 'think globally, dance locally'. Now it changed. Now it is 'think locally, dance locally'. And that is why it is very difficult to connect Portuguese, Hungarian or French dance to other markets. The power is different in the different countries (...).

E: But don't you think that with the local it is easier to find a productive dialogue?

PE4: Yes, later. But when we were speaking about the same issue and language it was easy to import many companies. But now, as the piece has its roots globally, is very difficult to understand. Now you say: it is very Portuguese, very American, too British, because artists are looking for a personal answer for their problems. (...) Now there are many circles and soon there will be artists that will find out such a layer that can be internationalized, like for example Mundruczó in theatre. But I can't mention anyone in dance, anyone understandable by the new public. A new generation shall rise to express the local and global problems. (...) Yasmeen Godder was very interesting, moved to conceptual and then stepped back. I was in Israel and because of that I understood what she expressed. But the Hungarian public doesn't because the work of Yasmeen is very much rooted in her reality.

E: But artists and their work have this idea of opening the horizon for those things you don't see directly.

PE4: But people lost their openness. They have too many problems locally, you get very tired. (...) If they come to see something new, again a new challenge, then... I don't want to experience new things, my life is too difficult. We were investing very much in communication before and after the show but there is every time a question: how effective it can be. (...) To be in the media we had to pay every time. For me, as a presenter, every time the most important was how to socialize the art, and if you do a good job you have public. (...) There is an essential marketing rule: if you want to change for something new you have to preserve many elements of the old one. (...) You can only make a radical change if you find wings for that, and the wings are the context (...).

E: But in the moment of choosing, what is important for you?

PE4: Internet language is the most important, *facebook*, internet... people want safety so I prepare them with videos or other information, so they feel safe to step in. For me, a good staff structure is when the communication people are more than the organizers, the managers. (...) You can't have too many programs and not enough marketing to prepare the context. (...)

E: Maybe we could now turn to the more concrete Portuguese case. Who are the Portuguese colleagues you are in touch with, how did that connection begin and how does it work?

PE4: I belong to the network *Départs* so I'm in touch with Alcantara Festival, but also with António Câmara from Duplaceda and CC Belém. (...) Anna Réti joined the company of Paulo Ribeiro through the network East West and also Ferenc Fehér is collaborating in Portugal. (...)

E: Rui Horta, whom you know for a long time, has a very interesting structure in Alentejo.

PE4: Yes, I know, I was there. Yes, I know his program, I was there for 2 days, for me it was very luxurious. I don't know if it works.

E: As a programmer what is your relation with the Portuguese artists?

PE4: The problem with the Mediterranean is ... the relation to art is different from what it is in Hungary. Somehow... art in Hungary is a production, in Portugal it is much more a sample from their life. Here it is The Art and somehow it is missing. That is why it is so difficult to invite Italian, Spanish, Portuguese production. (...) It is seriously done but... nothing is missing in their work... art is part of life, here art is above everything, it is not part of life (...).

E: I was talking to other programmers and the situation is that a lot is done to bring foreign programmers to Portugal but they are very reluctant to go to festivals or showcases? Why?

PE4: You know, when there is a small community the presenters are not so motivated to come too often to look around. In a small community there is often less talent... it is a quantity issue. For me, Duna Part was very important, we could invite 40 people.

E: But do you have the same problem, it is also difficult to bring programmers to Hungary?

PE4: I guess it is important to make pressure and to make a selected show without compromises. (...) At Duna Part there was a selection board and I gave them some instructions: if I want to buy apples in the market, I want to go to those shops where there are fruits. If you write on the display of your shop that your shop is a grocery and they come in and they get meat, flesh, they will think that you're not an expert and next time they will not come into your shop." If you want to be a merchant, you have to know what you can sell because you know who will come as a seller, a purchaser. The artists don't understand this process at all and they think they can sell their products everytime. (...)

E: But then it doesn't work for the specific programmers you invite...

PE4: The problem is that... I don't see any Portuguese like Trafó. Everybody knew in the world the meaning of Trafó, what Trafó represents, a certain label. They know that here we can see works from this artistic border to that artistic border. The artistic profile of Trafó was clear. So people came, who knew that this profile could communicate with them. But in Portugal I don't see any institution with such an exact profile. For example, what is the profile of MÜPA? What is the profile of CC Belém? I would connect them but I would not connect Trafó with CC Belém. You can communicate if you can place the slices together. If you can match them. The same thing as before 89: there were 2 teams; if you want to be competitive you have to invite players who can play one to one. It is the same in the cultural sector (...).

E: But some Portuguese programmers have already consistent and longlasting personal contacts networks, so the possibility to build up a team is there, just when they invite those colleagues to go to Portugal is difficult to have a yes as an answer.

PE4: Yes, because in bigger countries it is much easier to find the kind of artists who can communicate with your public. To a smaller country it is much more difficult. And there is something that only very rarely is discussed and it is a question of taste, the personal taste of the curator. What I can see now is that there are a lot of tasteless curators.

E: In your opinion, a programmer like you should program only according to his own taste?

PE4: I guess you have to make balance. In Trafó I programmed maybe 20% of what I really liked.

E: Is it a compromise with the audience?

PE4: Yes, because it is public money. I have to serve the community, the community of public and of artists. So it is a triangle. I am responsible to communicate, to serve and to educate them.

E: One more practical question: the times you were able to invite Portuguese artists here where did that contact start? How can we understand this way of circulation?

PE4: So other people advised me, I watch lots of youtube, festival programs, materials, speaking to people, presenters in festivals... And what was very common in our case was that if there was a good company, I was every time talking to them and asking them: what do you think, what did you hear? That is important because very often good artists have very good eyes, critical eyes. I asked them: what would you recommend me?

E: You mean you ask that to Hungarian artists?

PE4: No, no, to foreign artists. When I invite them, I ask them: did you see good stuff? What did you hear? That is the most important thing when they come and you go to eat with them. I use to ask them directly: ok, so, I would like to invite good dance, good theatre, so what did you hear? Did you see something good? It is very important because if I invited them, they represent something which is a little bit a piece of me so there is a chance that if they say something is good, that thing is interesting to me.

E: I see, it is a chain effect.

PE4: Yes, exactly.

E: Is there a festival, a theatre or a venue that works a bit like your source of inspiration?

PE4: No because, from one year to another, a festival can be very good or very bad. Finally, I knew so many artists I could do my selection easily. There were some people who were a source for me, abroad. But in the end lots of people came to me, asking me. So I was for many people resource of this kind of information because they know I have a very good network.

E: How did you work to make it grow?

PE4: It is very complex because a network is not only a personal question. I use a lot of technology. There were days when I watched 8 hours of youtube. (...) One important thing for me about selection, is that the essence and the message of the piece are very clear. And in that case, in the marketing material it must appear. (...) From the marketing material you can see very well if it is only chaos and then it is not interesting for me (...). For me a good production must reach that level when it can send very exact messages even through photos. You have to see lots of things before you get those eyes.

E: There are so many people who say that not even the video can tell you enough about the productions...

PE4: Sometimes it happens that only 10 minutes are very good. If I get footage, I prefer a full version and not edited, from one angle (...). If I hesitate I show the videos to my colleagues to have their opinion, and I ask the marketing people: can we do it? It is a team work. Yes, sometimes I choose only from the video. If you go to a festival and you see one good production that is a very good festival. So most of the pieces I show now are based in DVD or youtube.

E: Ok, so just two more questions. One is if through the years you could identify and you can describe some changes in the Portuguese artistic scene and the way they approach mobility.

PE4: Now it is more conceptual or the presenters are more conceptual and they push the conceptual work, like it happened in France and Germany. If the market wants more conceptual work, then the margin markets just follow the trends, and that was something I never did. If you see the Hungarian dance life, it is really not connected to these main trends because I did not want to influence my community to work and develop like the whole Europe. I guess the Hungarian dance is not aware of that at all.

E: And is that good? ...

PE4: I wouldn't say it is good but... finally I say I work with manipulation. So we have to manipulate the audience to appreciate what we did. We never lied, just we did not inform (...).

E: About the Portuguese again, do you think that now it is easier to have them circulating?

PE4: I guess Portuguese are very well integrated in the networks, of course a lot because of Belgium and French connections. These are very important. Hungary doesn't have it. We are in a disadvantaged situation. We have this cultural crisis now which was influenced by a political elite. Vienna did not say so much against this. If you would have such a problem, I am sure France or Belgium would help you. It means we have a strong isolation. That is why I tried to make a cultural policy that could step over Vienna. (...) I tried to communicate all the time with the foreign presenters but I never wanted to dominate. So I said: ok, if you want you can take it, this is it, we are Hungarian, we have our own way to develop our works. If you like it, you take it, if not, come next time.

E: And how did you do that work of showing the other presenters the Hungarian artists?

PE4: The quality has to come with the people. That is the most important. I never had time to make Hungarian cultural export. I was not an agent, I was a director.

E: Of course, I understand, but in Portugal, for example, it happens that there are not enough human resources to do only that work and then the problem is that the information doesn't circulate.

PE4: You know, Hungary invested relatively lots of money into the independence. And now it is a big trouble, I don't know if it can survive. (...) What I can tell you is that, if you have a good quality piece, a good production, this must be your forwards, and you have to place the other productions behind and make it visible and accessible.

E: But how?

PE4: Like Duna Part, and talking to people. If I go abroad I talk to presenters. I am not an agent but I say: if you want to see good stuff, this is good. Somehow it was very simple. But you know, finally you can tell that there are not so many good international productions. So presenters now are much more opened for what is really good, which is a very reasonable reaction. (...) Now presenters want to invest less in things they don't know. Now the process to become somebody is longer, but there are many curators who want to be the godfathers, with very bad taste (...).

Programador Estrangeiro 5 (PE5)

1.

My first connection with a Portuguese programmer was with Francisco Frazão in Orléans, France at a meeting of L'Atelier Européen de la traduction in 2004. Since then Francisco has been the Portuguese programmer that I meet most frequently in my travels.

My first visit to Portugal in an artistic context was to O espaço de tempo in October 2005 for a meeting of the Aerowaves dance network. While in Montemor-o-Novo I saw *Special Nothing/Especial Nada* by João Garcia Miguel, *Setup* by Rui Horta and another show that I can't remember the name of.

I met Mark Deputter of Maria Matos Teatro Municipal at IETM in Stockholm in 2011.

In 2012 I visited the Alcantara festival for the first time in the context of a meeting of the NXTSTP network and saw *Três dedos abaixo do joelho* by Tiago Rodrigues. I met Thomas Walgrave and his team for the first time then.

2.

Although I just started in September 2011 and 2012 will be my first edition I am quite sure that there have not been any Portuguese artists performing at Dublin Theatre Festival in recent years. Before Dublin Theatre Festival I worked at Project Arts Centre from 2002-2011. I am not aware of or can't remember any Portuguese artists performing in other contexts in the city in the past ten years.

3.

I don't know enough to answer this question. I have been impressed by Francisco, Mark and Thomas and their up to date knowledge of interesting artists and the trends in contemporary performance. Also Ana Mendes (Make) and Ricardo Carmona (The Next Stage) have attended the artist development programmes in Ireland in recent years.

4.

Is it difficult? While I do occasionally receive emails and brochures I can't remember if I have ever been invited especially to see a performance. I don't know much about the scene in Portugal other than through the colleagues that I have mentioned above.

I don't think Portugal is particularly neglected. There aren't so many artists and performances from Spain or Italy either that circulate in the Northern/Western European circuit of venues and festivals. (There aren't many from Ireland either as we tend to give more attention to English speaking countries.) I don't think language is a particular barrier, if you consider the success of Hispanophone artists like Lola Arias, Mariano Pensotti, Claudio Tolcachir. I think the barriers are awareness and relevance to programmers' contexts.

As I mentioned I visited the Alcantara festival for the first time in 2012. I liked it and would like to visit again. Also as I wrote above I don't get many invitations to see Portuguese theatre in Portugal or elsewhere.

5.

I would try to host a meeting of the IETM network (I'm on the Board of IETM, so you know), for example. Otherwise I would organise platforms of Portuguese work and offer incentives to

programmers (i.e. free hotel and tickets) to travel. I have many opportunities to travel and my budget for this isn't very big so the cost of some nights' hotel stay could make a difference. The most important thing, however, is that there will be something worth seeing during the visit and that it might be possible to see a number of performances, rather than just one. It is as important to match the artists to the programmer's interests as to get the programmers there in the first place.

6.

No particular suggestions. What has been most useful and enlightening for me has been traveling and meeting people.

***Programador Estrangeiro 6**

(entrevista não considerada para o estudo por ter sido enviada depois do término do prazo)

1.

We have a long history of collaborations with Portugal. In 2000, moment of the celebrations of 500 years of the “discovery” of Brazil, we managed to have our first projects with Alcantara Festival (then called Danças na Cidade) and this partnership continued until now. Apart from that all panorama curators go to Portugal with regularity and know the dance scene there. We also meet with curators in international congresses and conferences we attend regularly in Europe, such as the IETM meetings.

2.

The list is big. In general, the biggest obstacles we have is the funding schedules. Many times we do not know if we do have the resources to bring the artist until one month before the festival. Likewise, the artists receive their travel and freight grants response very close to the date.

3.

We have noticed a boom of the Portuguese dance scene in the 90s when Gil Mendo was at the IPAE. Since then, the dialogue with structures and festivals in Portugal has increased and improved and we felt there was a space for a constructive collaboration beneficial to both countries.

Artistically we feel that the artists who took the internationalization moment of the 90s as an opportunity had better strategies and opportunities to develop their work and market than the ones making this process in the 2000s and 2010s.

4.

I do not think it there are obstacles apart from the economical and a certain lack of interest on what is going on in Brazil.

We receive many invitations of programs worth attending from a great number of programmers and institutions. Unfortunately we cannot attend to all for physical and sometimes-economical reasons. With Portugal is not different and we only attend to one or 2 events per year there.

Apart from that, I don't believe that there is a difficulty in programmers to go to Portugal. In the big festivals like Alcantara, for instance, there are always around 30 international programmers.

5.

I would increase the collaborative experiences between artists of Portugal and priority countries. Only by empowering the artists with an experience of longer time real collaborations the real networks will be created for the development of the artists concerned, the other artists involved in the collaboration and their colleagues in Portugal and the other country in question.

ANEXO IV

Sinopses dos percursos internacionais dos criadores entrevistados

CP1

Para CP1 o facto de ter feito a formação superior em Inglaterra foi determinante para a configuração do seu percurso internacional. Depois de quatro anos, regressa a Portugal onde trabalha já como profissional, fazendo regularmente estágios fora, nomeadamente nos Estados Unidos da América. Mais tarde volta a sair do país para integrar uma companhia em Barcelona onde obtém reconhecimento internacional. Ao regressar a Portugal funda a sua própria companhia e é convidada, no âmbito do programa Lisboa Capital da Cultura em 1994, para realizar um projeto em Cabo Verde, o que marcará muito as suas escolhas artísticas até hoje. Desde sempre apostou nas colaborações artísticas, interessando-se por desafiar artistas de diferentes origens para fazer parte ativa dos seus trabalhos. É convidada para apresentar espetáculos em numerosos pontos da Europa e dos Estados Unidos, sobretudo através dos contactos e esforços de alguns programadores que acompanhavam o seu trabalho de produção em produção. Nos últimos anos verifica uma diminuição no número de convites para apresentações internacionais, o que acredita estar associado a uma mudança de linguagem artística, ao fator idade e ao facto de não conseguir atuar convenientemente em termos de promoção e divulgação, devido à presente fragilidade financeira da sua estrutura. Atualmente é mais vezes solicitada para dar formação no estrangeiro do que para trabalhar como criadora/intérprete.

CP2

No caso do coletivo de que CP2 faz parte, o empenho num trabalho de divulgação e comunicação internacional de qualidade é atualmente considerado muito importante na definição das prioridades da companhia e é realizado o mais continuada e atentamente possível: “a certa altura o nome começa a ressoar na cabeça das pessoas”, diz. Para chegar à fase de internacionalização em que se encontram de momento, começaram por identificar os festivais e teatros que programam artistas com uma linha artística próxima da sua para assim concentrarem mais intensamente o esforço de divulgação nesses destinatários considerados mais prováveis. Ao mesmo tempo, focaram-se na região geográfica onde as condições económicas e artísticas são mais favoráveis ao apoio de criações que partilham linguagens afins à dos trabalhos que criam. Solicitaram ao representante em Portugal do instituto cultural correspondente apoio para uma viagem de prospeção e desta forma tiveram oportunidade de expandir contactos, apresentar – sem espetáculo – o seu trabalho e ver criações de artistas com quem gostariam de colaborar. Foi na sequência destes contactos que, de forma indireta e casual, aconselhado por uma colega, o programador de um festival em Paris, que estava em Portugal no quadro de um outro programa

sem relação com as artes performativas e que nunca tinha ouvido antes o nome da companhia, acabou por ver uma estreia em Lisboa, tendo depois convidado a companhia a apresentar aquele espetáculo no seu festival. E de Paris para o circuito europeu a passagem é muito mais rápida: “Este teatro de Bobigny tem relações com o Barbican de Londres, o Piccolo de Milão, um teatro em Roma, o Festival de outono de Madrid, a Volksbühne e a Schaubühne de Berlim, o Wiener Festwochen de Viena e muitos outros. Quando nós fomos a Paris tínhamos todos estes programadores a assistir.” (CP2).

Hoje este programador é coprodutor da nova criação em que o coletivo começa agora a trabalhar.

CP3

Desde 1988 que nenhuma criação portuguesa era apresentada na secção IN, a principal, do Festival de Avignon. Em 2012, porém, uma dupla de criadores portugueses participou neste que é um dos festivais de maior impacto a nível europeu. México, Berlim, Turim, Paris, Lille, Londres e Roterdão são algumas das cidades para onde, depois do festival, ficaram agendadas apresentações. Uma digressão de dimensões tais que leva os criadores portugueses a percorrer o circuito mais alargado até à data, apesar de CP3 dirigir a sua própria estrutura há 15 anos.

CP3 explica que a chegada a Avignon foi potenciada pela estrutura belga a que o artista com quem trabalhou para este projeto está associado. A produção foi criada e apresentada primeiro em Portugal, com subsídios portugueses, e seguiu depois para a Bélgica onde passou a ser apoiada na fase de pós-produção. Foi essa estrutura que destacou junto da direção de Avignon, com a qual tem uma relação de confiança profissional, a qualidade da criação da dupla portuguesa e foi desta forma que o espetáculo pôde ser apresentado nesse grande centro de irradiação.

Tendo em conta a sua longa experiência de trabalho, perante este primeiro momento de reconhecimento internacional de grande escala, CP3 destaca também, para além da difusão crucial feita pelo coprodutor belga, o facto de ter trabalhado em exclusividade na criação desta peça como fator determinante para atingir um patamar mais elevado de qualidade.

Qual é a grande diferença que este espetáculo tem? É que o artista com quem trabalhei vem de outra companhia e disse: “quando estivermos a trabalhar neste projeto não vamos estar a fazer mais nada. Não vais trabalhar como ator para outros sítios, vais estar apenas concentrados no nosso trabalho.”. Essa foi a grande mudança e pelos vistos dá bons resultados. Portanto a partir de hoje temos muito menos dinheiro porque trabalhamos em menos coisas mas optámos por apostar na qualidade da nossa arte e não numa coisa um pouco esquizofrénica de ser ator e criador ao mesmo tempo. (CP3)

Repare-se contudo que, em condições de criação menos favoráveis, a concentração exclusiva num único projeto poderá ameaçar a sobrevivência de estruturas artísticas menos sólidas, como é o caso de grande parte das estruturas portuguesas.

CP4

A formação no estrangeiro foi, para esta criadora, o que conduziu à definição da sua abordagem artística pessoal e que motivou a sua profissionalização. Ao estabelecer contacto com um grupo de profissionais belgas e holandeses, construiu uma relação com um grupo de três ou quatro centros que é, desde o início da sua carreira, a base para a produção dos seus trabalhos. São coprodutores recorrentes que frequentemente se associam a parceiros portugueses no apoio a novas obras.

Vive entre Portugal e a Holanda, ou melhor, em ambos os países, desloca-se regularmente e está atenta a projetos de novos formatos e suportes que contemplem o cruzamento entre diferentes campos, associando por exemplo, arte e ciência. Participa ativamente em conferências, debates e *workshops* em diferentes países e acredita que é também nestes contextos, e não apenas em festivais com a apresentação de espetáculos, que os criadores se podem desenvolver a nível internacional.

CP5

No caso dos criadores que formam a dupla identificada como CP5, é visível um percurso que assenta sobretudo em dois tipos de ação: a participação em residências dentro e fora de Portugal, por um lado, a integração em redes nacionais e europeias, por outro. Ficámos a saber que foi num programa de residências organizado pelo O Espaço do Tempo (Transfer 2007) que iniciaram o contacto com o circuito internacional enquanto dupla de criadores (individualmente tinham já trabalhado como intérpretes em companhias estrangeiras). Seguiram-se outras participações em residências internacionais e neste momento são promovidos pelas redes *Départs* e *Modul-dance*, ambas subvencionadas pelo Programa Cultura da Comissão Europeia. Através destas redes de apoio à criação e à circulação de criadores independentes, os artistas entrevistados têm vindo a construir um percurso internacional bastante consistente:

Desde 2011 que fazemos parte do “target group” da rede **Départs** (indicados pelo Fórum Dança e pelo Alcantara). Esta rede visa apoiar jovens coreógrafos desde a sua formação artística até à criação das primeiras peças, é composto por diferentes membros, desde escolas de formação, passando por estruturas de criação e residência artística e também teatros e festivais. Esta rede dispõe de um conjunto de medidas de produção que facilitam a circulação dos trabalhos dos artistas. Um dos nossos espetáculos usufruiu do apoio desta rede para a sua apresentação no Springdance Festival (Holanda) e Alcantara Festival

(Portugal); o nosso mais recente espetáculo será apresentado no Centre de Développement Chorégraphique de Toulouse (França), também com o apoio desta rede.

Através da DEVIR/CaPa (uma estrutura cultural em Faro) fomos indicados para integrar a rede **Modul-dance** 2013-2014, uma rede que tem objetivos muito similares à rede Départ, embora funcione por projeto e de forma pontual (cada artista é apoiado no contexto de um projeto). Essa rede é constituída por vários parceiros e estruturas culturais europeias, estando o seu apoio mais vocacionado para residências e apresentações dos projetos. (CP5)

Apesar de as hipóteses de circulação terem surgido continuamente desde a formação desta dupla de criadores, eles alertam para a natureza imprevista do processo de internacionalização e apontam para a necessidade de constantemente procurar possibilidades para apresentar os seus trabalhos: “Mas o percurso nunca é muito linear e leva tempo. O trabalho tem que ser visto e para isso é preciso criar oportunidades de visibilidade.” CP5.

CP6

Em termos de internacionalização, o criador designado por CP6 apresenta um percurso profissional que começa com a colaboração regular com uma companhia estrangeira – contacto que permanece até hoje, sem bem que com menor frequência – para depois, com o desenvolvimento e progressiva consolidação das suas propostas artísticas, se basear realmente Portugal, onde desde 2003 tem a sua própria estrutura e onde se encontra sediado.

O primeiro contacto com a companhia belga com que se especializou e que lhe serviu de experiência base para posteriormente definir a sua própria linguagem teve início em Lisboa com um *workshop* em que participou e a partir do qual foi selecionado para integrar uma criação. Sempre que estava no centro da Europa ou em digressão esforçava-se por assistir ao máximo de espetáculos que pudesse, prática que ainda hoje segue.

As primeiras experiências de circulação que teve já com projetos próprios resultaram sobretudo das colaborações artísticas que integrava, ou porque chamava para trabalhar consigo criadores estrangeiros ou porque era convidado por eles para a cocriação. Sabendo que a mobilidade gera mais mobilidade, ao multiplicar as circunstâncias de visibilidade, a capacidade de internacionalizar as suas produções foi também aumentando, apoiada na construção de uma rede de contactos e afinidades gradualmente mais abrangente.

O passo seguinte foi o de identificar claramente os canais de comunicação já abertos entre agentes portugueses e estrangeiros, tentando assim concentrar a sua atenção nos pólos de programação internacional já operacionais na relação Portugal – resto do mundo. O criador entrevistado afirma que se trata de definir quais são os programadores e artistas com que partilha interesses e convicções no que respeita à criação artística pois são eles que, por um lado, podem

com o seu trabalho estimular o debate criativo que lhe interessa e, por outro, são os intermediários mais bem posicionados para contribuir para o lançamento das suas criações a nível internacional.

Neste momento, a internacionalização passou ser uma prática de tal forma integrada na criação de grande parte dos seus trabalhos, a nível por exemplo de coproduções, que tem vindo a mostrar-se produtiva até como elemento questionador da consciência que CP6 tem de si enquanto criador português, o que o leva a entrar num novo estágio de reflexão sobre os mecanismos também sociais e políticos que movimentam a arte hoje:

Preparar um espetáculo de teatro que à partida sabemos que vai circular internacionalmente (...) obriga a uma reflexão muito interessante: muitas vezes europeizar, globalizar ou universalizar o nosso discurso não é a solução. (...) O que é absolutamente endémico, porque tem a ver com a ligação do artista ao local de onde vem, onde cresceu, onde se aculturou, onde socializou é uma das coisas essenciais da internacionalização. **A minha identidade portuguesa – termo que me assusta bastante – faz muito mais sentido quando eu estou a apresentar um espetáculo em Budapeste ou em Roterdão do que quando o apresento em Lisboa.** (...) Em Portugal, as obras que tenho feito e que falam explicitamente de Portugal falam genericamente da nossa realidade, mas quando chego a Roterdão Portugal torna-se uma metáfora para falarmos do mundo. (...) Quando uso textos dos censores do fascismo em Portugal e faço o espetáculo em Roterdão, tudo ganha um valor simbólico e metafórico que não tinha em Portugal. (...) Isto tornou-me muito mais consciente do que há de português, endémico, idiossincrático no meu trabalho pelo facto de estar fora de Portugal. (CP6)