

COLHER PARA SEMEAR

25 anos de GDA

10 anos de Fundação GDA

Claudia Galhós

Escritora e Jornalista

Nasceu em Lisboa, em 1972. Escreve sobre artes performativas em geral e dança em particular para jornais desde 1994 e, desde 2005, para o semanário Expresso. Foi editora do magazine de cultura “AGORA” e “Palcos Agora” (2012/2015 na RTP2). É autora de livros de ficção e sobre dança/artes performativas, como “15 anos – O Espaço do Tempo” (2016, centro de residências artísticas de Montemor-o-Novo, de Rui Horta), “TryAngle – Performing Arts Research Laboratories” (2013), “Pina Bausch – Sentir Mais” (2010, Don Quixote), “Corpo de Cordas – 10 anos de Companhia Paulo Ribeiro” (2006, Assírio & Alvim). Foi editora do livro “There is nothing beyond our imagination” (2015, publicação da rede europeia “Imagine 2020 – Art and Climate Change”, de 10 teatros europeus, liderada pelo Kaaitheater, Bruxelas). Foi editora do suplemento semanal “Artes de Palco”, do programa “Magazine”, da 2: da RTP (de 2004 a 2006) e consultora da coleção de livros “Dança e Pensamento” editada a partir de 2009 em Espanha, traduzida para galego, castelhano e catalão, coordenada pelo Mercat de les Flors (Barcelona), o Centro Coreográfico Galego (Galiza) e a Universidade de Alcalá (Madrid). No âmbito desta, publicou em 2009 o ensaio “Unidades de sensação” na colectânea “Arquitecturas do olhar”. Estreou-se na área da ficção em 2001, com “Sensualistas”, seguiu-se “Conto de Verão”, em 2002 (livro seleccionado pelo Instituto Português do Livro e da Biblioteca para ser promovido na Feira do Livro de Frankfurt do ano seguinte), e “O Tempo das Cerejas” (2007), todos pela editora Oficina do Livro. Tem diversos contos publicados em colectâneas em Portugal e no estrangeiro, e textos sobre teatro e dança em publicações estrangeiras, alguns apresentados em conferências internacionais.

Título Original: Colher para Semear

Coordenação e texto: Claudia Galhós

Recolha e tratamento de dados: Carmo Burnay

Edição de texto: Pedro Pinto

1ª Edição: 2020

Edição: Fundação GDA

Projeto gráfico: M Creative Corp

Capa: Mafalda Milhões e Mizé Cabecinha

ISBN: 978-989-97728-4-7

Depósito legal: 478443/20

Impressão e Acabamento: Gracal - Gráfica Caldense

Esta obra foi impressa em papel Fedrigoni Arena Rough de 100 g/m²

*Este livro foi escrito de acordo com a antiga ortografia.

Contactos:

<https://www.fundacaogda.pt/>

<https://www.gda.pt/>

geral@fundacaogda.pt

Sede – Lisboa

Avenida Defensores de Chaves, n.º 46 A/B

1000-120 Lisboa

Delegação do Porto

Praça Carlos Alberto, 123 – 4º Andar – Sala 41 / 48

4050-293 Porto

COLHER PARA SEMEAR

25 anos de GDA

10 anos de Fundação GDA

ÍN

DI

CE

PREFÁCIO:

“... O SENHOR DOUTOR MANDA DIZER

QUE NÃO FALA

COM EMPRESAS DE VÃO-DE-ESCALA...”

- PEDRO WALLENSTEIN.....**12**

INTRODUÇÃO:

CONVITE À CONVERSA

Este livro constitui-se em três livros: o **LIVRO I** corresponde ao texto central que faz a história da GDA e da Fundação GDA, a partir de múltiplas fontes, muitas entrevistas e conversas; o **LIVRO II** é composto por testemunhos orais, de artistas, de diferentes áreas, que partilharam ideias sobre a questão com a generosidade de quem ensaia «em improviso» a articulação de pensamentos no imediato instante em que são entrevistados. O **LIVRO III** consta de três ensaios de longo fôlego sobre este lugar cada vez mais interseccional do intérprete na sua relação com a criação de uma obra artística, a partir da perspectiva de artistas.

A pluralidade e amplitude de abordagens ao tema expostas no livro traduzem a identidade da própria GDA e da sua Fundação, aqui tratada contendo em si uma dimensão autoral, ainda que distinta do autor original.

- CLAUDIA GALHÓS.....**14**

I. DO QUE FALAMOS QUANDO FALAMOS DE UM INTÉRPRETE?.....17

**LIVRO I:
EIS O QUE RESPEITO SIGNIFICA19**

**LIVRO I:
SÉCULO XXI OU A SOCIEDADE
DEPENDENTE DO ARTISTA.....29**

LIVRO I:
“QUAL É O TEU SONHO?
O QUE É QUE VISTE PARA MIM?”..... **35**

LIVRO II:
TESTEMUNHOS ORAIS
- TIAGO RODRIGUES..... **41**

LIVRO I:
O INTÉRPRETE COMO MÁQUINA
DE DRAMATURGIA E CRIAÇÃO..... **59**

LIVRO I:
O ARTISTA-INTÉRPRETE-EXECUTANTE **65**

LIVRO III:
ENSAIOS:
O CANTOR LÍRICO, INTÉRPRETE-CRIADOR
- LÚCIA LEMOS..... **71**

LIVRO I:
DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA PORTUGUESA ACTUAL
E A FUDAÇÃO DA GDA..... **91**

**2. HISTÓRIAS
DOS DIREITOS
DOS ARTISTAS.....99**

LIVRO I:
PARTILHAR, CONJUGAR, UNIR E OPTIMIZAR..... **101**

LIVRO II:
TESTEMUNHOS ORAIS
ENQUADRAMENTO - O INTÉRPRETE EMANCIPADO.....115

LIVRO I:
AS PRIMEIRAS TELENOVELAS
E OS ACTORES DOBRADORES.....127

LIVRO I:
DAS ORQUESTRAS RADIOFÓNICAS
PARA A INTERNET.....131

LIVRO I:
COLHER PARA SEMEAR.....139

LIVRO II:
TESTEMUNHOS ORAIS
- SIMÃO COSTA.....149

LIVRO I:
DO MUNDO QUE ESTAVA A MUDAR.....161

LIVRO I:
BROWSERS, BOOKMARKS,
A ENCEFALOPATIA ESPONGIFORME BOVINA
E... A CHEGADA DO DVD.....165

LIVRO I:
MODOS DE ENTENDER OS DIREITOS CONEXOS
AOS DIREITOS DE AUTOR.....173

LIVRO II:
TESTEMUNHOS ORAIS
- ADOLFO LUXÚRIA CANIBAL.....177

LIVRO I:
**PRIMEIROS ANOS
DE GESTÃO DE DIREITOS DE ARTISTAS187**

LIVRO I:
**INÍCIO DO FUNDO CULTURAL
E DO FUNDO SOCIAL191**

LIVRO I:
PRIMEIROS ANOS EM NÚMEROS.....195

LIVRO I:
**OS PRÉMIOS DA GDA:
CINEMA E MÚSICA.....203**

LIVRO III:
**ENSAIOS
COREÓGRAFO, COMPOSITOR E INTÉRPRETE:
A TRIANGULAÇÃO DO ABISMO
- JOÃO LUCAS.....209**

LIVRO I:
GDA: COMO VAMOS DISTRIBUIR?.....239

**LIVRO II:
TESTEMUNHOS ORAIS
- JOÃO PEDRO VAZ249**

LIVRO I:
O FIM DO MUNDO COMO O CONHECEMOS.....261

LIVRO I:
**A CRISE E A CÓPIA PRIVADA / A FUNDAÇÃO
DA FUNDAÇÃO GDA265**

LIVRO I:
**COMO ASSEGURAR A SUSTENTABILIDADE
DO SECTOR CRIATIVO? / A GDA PORTO
E A PASSMÚSICA.....269**

LIVRO I:
2015 - O ANO DO INÍCIO DA TRANSIÇÃO.....279

LIVRO II:
TESTEMUNHOS ORAIS
- JOHN ROMÃO.....**283**

LIVRO I:
**NOVAS VOZES NO TEATRO,
AQUAMATRIX**
E A INTERPRETAÇÃO DO MUNDO293

LIVRO III:
ENSAIOS
PONTO E CAOS.
- JOANA VON MAYER TRINDADE.....**299**

LIVRO I:
VIDA NOVA,
CICLO NOVO 2016-2018321

LIVRO II:
TESTEMUNHOS ORAIS
- FRANCISCO CAMACHO.....**335**

LIVRO I:
A IMPORTÂNCIA
DA ACCÃO SOCIAL349

LIVRO I:
A MÚSICA AGORA É OUTRA.....**355**

LIVRO II:
TESTEMUNHOS ORAIS
- LUÍS CASTRO**361**

LIVRO I:
DEZ ANOS
DE FUNDAÇÃO GDA.....**369**

LIVRO I:
REPART, SONART
E O FUTURO HOJE.....**375**

PÓS-FÁCIO:
A GDA E A CRISE PANDÉMICA
- PEDRO WALLENSTEIN.....**384**

NOTAS.....**388**

“... O SENHOR DOUTOR MANDA DIZER QUE NÃO FALA COM EMPRESAS DE VÃO-DE-ESCALADA...”

– PEDRO WALLENSTEIN

Estávamos no finzinho da década de 90, a Hermes de serviço era a secretária da administração de uma das nossas grandes empresas de média&telecomunicações e, ao contumaz silêncio epistolar, reagíamos com a pressão telefónica, na tentativa de encetar um processo negocial que materializasse as disposições do Dec. Lei n.º 241/97, de 18.09 que, por sua vez, transpunha para a nossa ordem jurídica a Directiva 93/83/CEE DO Conselho, de 27 de Setembro de 1993, relativa à coordenação de determinadas disposições em matéria de Direito de Autor e Direitos

Conexos aplicáveis à Radiodifusão por Satélite e à Retransmissão por Cabo... e que, mais de vinte anos volvidos, é território que ainda continuará a fazer correr algumas tintas e jurisprudências, infelizmente nem sempre as mais ajuizadas.

Na verdade – para quê falsas modéstias(?) – a GDA, ainda que não especifica e materialmente habitando um vão-de-escada, era então pouco mais que isso. E, mais ainda, era um tempo em que a “intelligentzia” empresarial encarava a comunidade artística, com aquele pé-atrás e olhar sardónico de quem nunca tem dúvidas e pouco se engana, como um coito esquerdista, eivado de personalidades egocêntricas e caprichosas, constantemente envolvido em polémicas e querelas e incapaz de se organizar sob os mais básicos princípios de gestão racional. Ser um Artista, Estar a dar Música, Fazer uma Cena traziam do velho léxico popular aquela pontinha de desconfiança da Gente que Pinta a Cara, visão injustíssima para com a sua pura vontade de arriscar, a sua desmedida e desinteressada paixão na entrega ao trabalho e para com o renovado milagre de quem faz omeletes – e até pitéus – quase sem ovos e pouco mais. Haja respeito! Passados os ventos de Abril, para além dos voluntarismos associativos e sindicais, a tarefa que então incumbia à GDA era coisa nova. Tratava-se de interpretar e aplicar recente legislação sobre questões morais e patrimoniais com significativas consequências económicas e algum grau de interferência em modelos de negócio instituídos. Tratava-se também, para além de contrariar aquela visão maniqueísta, de quebrar o círculo vicioso primordial: para obter eficiência é preciso gerar recursos, para obter recursos é preciso gerar eficiência.

Valeu-nos a solidariedade internacional, a vontade sinérgica de alguns parceiros da indústria cultural e criativa e a aplicação sistemática de dois princípios básicos: nunca dar passos maiores do que a perna, nunca perder de vista que a gestão colectiva só tem sentido enquanto for capaz de prestar mais e melhores serviços a quantos representa.

O afectuoso texto que a Claudia Galhós de seguida nos propõe, leva-nos a visitar esse longo e sinuoso caminho, a ouvir os ecos das nossas homéricas jornadas, madrugada adentro, de reflexão e debate, na diversidade de depoimentos, entrevistas e ensaios que criteriosamente coligiu. Mesmo quem, como eu, passou estes 25 anos com o nariz metido nos dilemas, problemas e soluções de cada dia, acaba de o ler e ergue os olhos, um pouco incrédulo... parece que foi ontem.

Mas, como nos recorda a Claudia Galhós no seu excelente texto de introdução, será o problema da percepção ou da substância o que enforma o recado do dito Senhor Doutor? O R.E.S.P.E.C.T

CONVITE À CONVERSA

Quando esta introdução é escrita, o mundo está do avesso, muito distinto da expectativa entusiasmante fornecida pela moldura de pesquisa sobre os 25 anos da GDA e 10 da Fundação GDA assinalados em 2020 – cuja análise de resultados quantitativos vai até finais de 2018. Esta radical e dramática situação presente da pandemia apenas vem sublinhar ainda mais as questões de fundo que atravessam esta história: tomar como exemplar a articulação entre uma cooperativa, a GDA, e a sua Fundação. A GDA, no normal funcionamento das leis do mercado cobra e redistribui as mais-valias geradas pelos artistas, intérpretes e executantes sempre que o registo da sua arte é usado, numa sociedade cada vez mais desmaterializada, em que é urgente salvaguardar o valor do trabalho criativo mesmo que ele não exista fisicamente. O acto de generosidade multiplicadora desta acção passa depois pelo trabalho da sua Fundação, que expande o âmbito de investimento num universo muito mais vasto e diverso do valor gerado pelos artistas, intérpretes e executantes. É o que Pedro Wallenstein define como “Colher para semear”.

Enquanto atravessamos esta grave crise de saúde pública, social e económica, tudo aquilo de que aqui se fala torna-se ainda mais relevante e fundamental para garantirmos um horizonte de futuro. Tratando a GDA dos direitos conexos aos direitos de autor, abriu-se a possibilidade de lançar um primeiro questionamento sobre o que podemos entender por intérprete e especular a possibilidade de um “intérprete emancipado”. Assim, este livro na realidade constitui-se em três livros: o LIVRO I corresponde ao texto central que faz a história da GDA e da Fundação GDA, a partir de múltiplas fontes, muitas entrevistas e conversas (algumas que não chegaram ao objecto final mas que foram fundamentais para formular as interrogações; tenho de agradecer a algumas pessoas que deram o seu tempo e confiança quando solicitadas para isso e outras que nem terão tido consciência de que estavam a contribuir para o exercício do pensamento – tenho de agradecer à Ana Figueira, à Olga Roriz, ao Rui Horta, à Sara Vaz, à Sara Carinhas, ao Victor Hugo Pontes,

à Marta Cerqueira, ao Raimundo Cosme, para além das dezenas de entrevistados que vão sendo citados ao longo do texto); o LIVRO II é composto por testemunhos orais, de artistas, de diferentes áreas, que partilharam ideias sobre a questão com a generosidade de quem ensaia «em improviso» a articulação de pensamentos no imediato instante em que são entrevistados: Tiago Rodrigues, Adolfo Luxúria Canibal, Francisco Camacho, João Pedro Vaz, Simão Costa, Luís Castro e John Romão. O LIVRO III consta de três ensaios de longo fôlego sobre este lugar cada vez mais interseccional do intérprete na sua relação com a criação de uma obra artística, a partir da perspectiva de artistas: “O Cantor Lírico, Intérprete-criador” de Lúcia Lemos; “Coreógrafo, Compositor e Intérprete: A Triangulação do Abismo” de João Lucas e “Ponto e Caos” de Joana von Mayer Trindade.

A pluralidade e amplitude de abordagens ao tema expostas no livro traduzem a identidade da própria GDA e da sua Fundação, aqui tratada. Os três livros vão-se cruzando numa irregularidade produtiva. É precisamente porque a GDA opera e intervém em diferentes níveis e áreas – a reflexividade teórica, a pedagogia e a formação são estruturantes da sua actividade – que alargamos o âmbito da problematização do tema sobre o intérprete enquanto figura relacional, contendo em si uma dimensão autoral, ainda que distinta do autor original.

Com muitos contributos, especulamos sobre a possibilidade de um intérprete emancipado, informada pelas conquistas artísticas herdadas do experimentalismo do século XX, indissociáveis das batalhas sociais que marcaram a história recente da humanidade em geral e da arte em particular. É por estas vias também que vimos reforçada a tomada de consciência da responsabilidade de cada indivíduo em qualquer que seja a sua esfera de acção, mais ainda numa era agora identificada como de Antropoceno, a qual acompanha uma mudança de paradigma que vem de trás: a emergência de um mundo desmaterializado que, paradoxalmente, quase que em esquizofrenia, se subordina à ditadura do capitalismo e do consumismo desenfreado.

Este livro é também um comovente sinal de confiança e colaboração, possível pelo diálogo atento e disponível que fui tendo com o Pedro Wallenstein e o Mário Carneiro. E no final fica a sensação de uma densidade de questões lançadas, de muito trabalho feito pela GDA e pela sua Fundação, e de tanto mais trabalho por fazer. E fica tudo por discutir. Este livro carrega a consciência modesta de que é apenas o início de uma conversa. Está tudo por aprofundar.

CLAUDIA GALHÓS
LISBOA, 25 DE NOVEMBRO DE 2020

01

**DO QUE
FALAMOS
QUANDO
FALAMOS
DE UM
INTÉRPRETE?**

Reivindica-se “R.E.S.P.E.C.T”
como cantaria Aretha Franklin.

Respeito pelo **trabalhador**.

Respeito pela **singularidade**.

Respeito pela **imaginação**.

Respeito pela **pessoa humana**.

Respeito pelo **artista**.

Respeito pelo **intérprete**.

Respeito pelo **executante**.

EIS O QUE RESPEITO SIGNIFICA

Com a morte de Aretha, "Respect" surgiu como lema de batalha – e também como acto de respeito – pelo direito dos músicos norte-americanos de receber royalties pela sua prestação, o que em Portugal corresponde aos direitos conexos aos direitos de autor.

Do que falamos quando falamos de um intérprete? Respeito pelo intérprete é a palavra de ordem. “Respeito!” Ou “Respect” – “R.E.S.P.E.C.T.” –, na versão original, tal como cantava Aretha Franklin naquele que foi o seu primeiro grande êxito mundial, que a deu a conhecer a todo o mundo e que, com a sua morte, a 16 de Agosto de 2018, ressurgiu como bandeira de defesa de uma causa.

Na voz poderosa e ímpar, Aretha impunha humor à seriedade que o tema propunha.

“R.E.S.P.E.C.T. That’s what this means to me.”

Ou seja, “Respeito, é o que isto significa para mim”, já ela dizia a cantar.

Com a morte de Aretha, "Respect" surgiu como lema de batalha – e também como acto de respeito – pelo direito dos músicos norte-americanos de receber *royalties* pela sua prestação, o que em Portugal corresponde aos direitos conexos aos direitos de autor.

Ora, a história de “Respect” de Aretha, mesmo que o panorama nos Estados Unidos relativamente a este assunto seja distinto do português, é esclarecedora para início de conversa sobre do que estamos a falar quando falamos de intérprete, inserido como figura intermédia entre o artista e o executante – sugestão de organização do pensamento evidentemente discutível – e como sujeito de direitos diferentes do autor mas, ainda assim, numa categoria que o situa muito próximo deste.

De forma simplificada diremos que cabem aqui músicos, actores, bailarinos, e *performers* de todas as artes. E, sim, a redacção da legislação que contempla os seus direitos fundamentais, económicos e morais, possui uma abrangência que inclui o artista, o intérprete e o executante. Este leque de categorias permite argumentar que há um grau de implicação singular nestas figuras, que desenvolvemos mais à frente, que pode inclusive ter paralelo em gradações de implicação de cidadania elementares para a construção de uma

sociedade mais justa, desenhando um primeiro esboço da ideia de “o intérprete emancipado”.

Ora, Aretha e “Respect” ajudam-nos a contar esta história, que é também a história da GDA e a história muito singular da sua Fundação de Gestão de Direitos dos Artistas.

A autoria da música e letra original de “Respect” é de Otis Redding. Sempre que a música passou na rádio, qualquer que fosse o seu intérprete, Redding recebia

a respectiva percentagem correspondente aos direitos de autor. Sempre que a música se escutava na rádio pela voz que a imortalizou, Aretha Franklin, esta não recebia nada. E eis que a questão, que é de princípio de justiça legal básica, surge emblemática de um princípio de justiça moral: raras vezes um intérprete terá uma prestação neutra que não acrescenta nada ao papel que lhe foi atribuído interpretar, em qualquer que seja a área artística em que opere – mesmo se a sua participação se enquadra no que qualificaríamos de neutralidade, em que procura dar-se generosamente

A questão, que é de princípio de justiça legal básica, surge emblemática de um princípio de justiça moral: raras vezes um intérprete terá uma prestação neutra que não acrescenta nada ao papel que lhe foi atribuído interpretar, em qualquer que seja a área artística em que opere – mesmo se a sua participação se enquadra no que qualificaríamos de neutralidade, em que procura dar-se generosamente para a visão de um outro – encenador, coreógrafo, realizador, compositor... – e assim o possamos considerar executante. Mas mesmo nesses casos, ser ele/aquele e não um outro gera diferença.

para a visão de um outro – encenador, coreógrafo, realizador, compositor... – e assim o possamos considerar executante. Mas mesmo nesses casos, ser ele/aquele e não um outro gera diferença. Aqui não se aplicaria essa frase feita, esgotada e questionável, de que “ninguém é insubstituível”. Até pode ser, mas no território da criação artística e mesmo de entretenimento, a substituição, a acontecer, inevitavelmente opera diferenças de grau qualitativo e de substância na obra que está a ser criada ou que já foi criada.

Voltemos a Aretha. O caso de “Respect” é relevante a todos os níveis. Poderíamos simplesmente ficar pelo facto de a personalidade vibrante da voz, poderosa e múltipla nos timbres e cores que transmite na canção, que lhe imprime um corpo carnal que se dá à luta, que não deixa ninguém indiferente, e teríamos já fundamentação suficiente para dizer que Aretha ao dar voz a “Respect” fez com que a canção se tornasse outra, ainda que mantendo-se reconhecível perante a sua raiz fundadora, mas já sendo diferente da que lhe está na origem. Nesse sentido, sendo ainda a mesma canção, esta é original. Há mudanças operadas à canção que a tornam a mesma, enquanto, simultaneamente, é já diferente da que era.

Otis compôs o tema como o apelo de um homem para ser reconhecido pela mulher, replicando um sistema patriarcal conservador e retrógrado. Aretha alterou a letra o suficiente para alargar o âmbito de reflexão crítica que esta opera sobre a sociedade, reivindicando uma revolução que está tanto na intimidade do lar quanto nas relações sociais e políticas das ruas. Desde 1966 que a canção constava do alinhamento dos concertos de Aretha, escreve David Ritz na biografia não autorizada da cantora, *Respect: The Life of Aretha Franklin*. Ritz – ghostwriter e co-autor de autobiografias de outros grandes nomes da música norte-americana, como Ray Charles, B. B. King ou Etta James, entre as quais consta a co-autoria, em 1999, *Aretha: From These Roots* – conta como ouviu pela primeira vez a versão de Aretha para depois se pasmar ao descobrir que por detrás daquela voz potente estava o rosto envergonhado de uma jovem de 25 anos, que já era mãe de três filhos, tendo tido o primeiro aos 15 anos.

O verso que Otis Redding cantava seguia assim: “*Do me wrong, honey, if you wanna / You can do me wrong, honey, while I’m gone*”. Aretha mudou para: “*I ain’t gonna do you wrong while you’re gone / Ain’t gonna do you wrong ‘cause I don’t wanna*.” E acrescentou aquela que foi a sua derradeira assinatura, o soletrar cantado de cada letra da palavra Respect. “*R-E-S-P-E-C-T / Find out what it means to me*.” Com estas pequenas grandes mudanças, apropriando-se da canção, Aretha deu nova vida, novo sentido e significado à música. Outra das alterações foi a introdução da frase “*sock it to me!*”, que escutava nas ruas como uma brincadeira extraída de um

programa de televisão muito popular da TV americana dos anos 60, e que acabou por ser censurada pelo movimento feminista: o programa de humor continha um segmento em que a actriz Judy Carne repetia frequentemente a expressão e, ao dizê-la, era agredida com um balde de água, o que seria considerado comédia na altura. “Respect” rapidamente tornou-se um hino ao empoderamento das mulheres, ao mesmo tempo entrava em sintonia com o espírito do tempo e juntava-se como eco revolucionário do movimento pelos direitos cívicos que enchia as ruas dos EUA nos anos 60 e 70 do século passado.

Com Aretha, *respect* tornou-se uma palavra com um poder de reivindicação assombrosos. Peter Guralnick, crítico de música e autor de livros como *Sweet Soul Music: Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*, afirma isso mesmo: a palavra tomou a potência de uma “proclamação de liberdade, uma proclamação de feminismo, uma proclamação de um espírito independente”. Os Estados Unidos estavam em polvorosa, a violência permanecia nas ruas e tardavam a ser postos em prática os direitos civis e o fim das discriminações raciais, mesmo depois da aprovação do histórico Civil Rights Act de 1964, como nota o *The Washington Post* por ocasião da morte de Aretha Franklin.

“*R-E-S-P-E-C-T / Find out what it means to me*” é um grito cantado de revolução e empoderamento não apenas da mulher mas também do indivíduo, surgido em tempos de revolução social e batalha por direitos básicos para a pessoa, o trabalhador, o cidadão. A questão ganhou proporções inéditas no simbolismo poderoso de uma palavra cantada, que a passagem do tempo não esvaziou a importância.

Com estas pequenas grandes mudanças, apropriando-se da canção, Aretha deu nova vida, novo sentido e significado à música.

Nos Estados Unidos, com a morte de Aretha, “Respect” ganhou mais força como bandeira de batalha pelo pagamento de direitos aos intérpretes porque, segundo o *The New York Times*, se a canção passou, numa contagem por baixo, à volta de 7 milhões de vezes nas rádios americanas, Aretha não recebeu um tostão.

“Respeito”, dizem os artistas e intérpretes norte-americanos, é o que Aretha merece. O respeito de ser paga por um trabalho que tem tanto de labor quanto de investimento criativo e de entrega da alma, que lhe é inalienável, e que tem a sua assinatura de forma indiscutível. Em vez de homenagens, proclamaram os artistas norte-americanos por ocasião da morte da cantora, o “Respeito” que deveria existir era o do reconhecimento do valor também imaterial e simbólico que os intérpretes dão ao que fazem e a justa remuneração por esse trabalho.

Esta é uma questão complexa, que aqui abordamos: porque ela diz respeito à discussão necessária sobre de que falamos quando falamos de intérprete, do que tem de simbólico e do seu estatuto, que a história da arte lhe foi atribuindo, e que não podemos ignorar, mas também ao próprio contexto laboral, à forma como a sociedade se tem modificado no que diz respeito à redistribuição financeira justa pelo trabalho desenvolvido, imperando a precariedade e a tendência para a desvalorização do trabalho.

Em Portugal, a GDA e a Fundação GDA estão no centro deste debate. O músico Pedro Oliveira, vocalista dos Sétima Legião e Director Geral da GDA, chama a atenção para, em Portugal, a figura do fadista poder ser considerada emblemática desta mesma identidade: a sua tradição é a de cantores com fortes traços de personalidade que imprimem uma singularidade ao modo como interpretam letras, canções e poemas de outros, tornando-os seus. Amália Rodrigues é quase o expoente máximo desta figura, por muito que tenha chegado a assinar a autoria de algumas canções que cantou. Carlos do Carmo seria, nesta perspectiva, o representante máximo do intérprete-autor, que se constitui como identidade singular no instante em que se apropria de canções de outros. Não sendo autor nos termos restritos dos direitos de autor, não é ele, ainda assim, autor?

O debate que o falecimento de Aretha Franklin levantou nos Estados Unidos traz-nos alguns argumentos para pensar esta figura de maior autonomia e significado do que um mero reprodutor, que é o artista-intérprete, e nesse sentido criador, e que, adequadamente, está consagrado no reconhecimento do direito relativo aos “direitos conexos ao direito de autor”. Nesse sentido, estará mais próximo deste do que do de produtor? A questão está longe de ser simples, claro. Mas é aqui que estamos, neste exercício implicado de articulação e partilha de algumas das interrogações suscitadas pela questão. Ficando por agora pela música, é curioso o episódio recente da já histórica canção “Amar pelos dois” com que Salvador Sobral ganhou o Festival da Eurovisão, em 2017. O assunto fica por casa, claro, porque a autora da letra e da música é Luísa Sobral, irmã de Salvador. Em várias

Esta é uma questão complexa, que aqui abordamos: porque ela diz respeito à discussão necessária sobre de que falamos quando falamos de intérprete, do que tem de simbólico e do seu estatuto, que a história da arte lhe foi atribuindo, e que não podemos ignorar, mas também ao próprio contexto laboral, à forma como a sociedade se tem modificado no que diz respeito à redistribuição financeira justa pelo trabalho desenvolvido.

entrevistas que deu na altura, a compositora e cantora clarificou que a tinha escrito a pensar no irmão. Apesar dos vários esclarecimentos, ainda recentemente, já em 2019, o espanhol Pablo Alborán cantou uma versão da mesma em concertos em Portugal e sempre que falou da música afirmava ser “a canção de Salvador Sobral”. É indiscutível que parte do património emblemático que a canção produz é também resultado da forma comovente e inigualável como Salvador Sobral tornou a canção sua. É nas justas diferenças entre os dois, e na complexidade que a tentativa de distinção muitas vezes suscita, que entra a GDA.

Em Portugal, nesse e em outros domínios, já se conquistou alguma coisa. Os artistas, intérpretes e executantes têm direito a uma remuneração dentro da lei relativa aos direitos conexos aos direitos do autor. Significa isto que se Aretha vivesse em Portugal, receberia sempre que a música passa na rádio. Já na televisão, a batalha ainda vai no adro. E então no que diz respeito à Internet – as rádios digitais nos EUA pagam aos artistas um valor pelo que aqui designamos de direito conexo, mas já no que diz respeito aos grandes impérios da Internet, estes estão ainda mergulhados numa realidade nebulosa relativamente a estas questões –, em Portugal ainda se está a dar os primeiros passos.

A realidade muito particular da pandemia revelou uma utilização em massa da criação artística e cultural por via online. O confinamento gerou uma disponibilização gratuita, por decisão e generosidade dos artistas, de transmissões em streaming de concertos, registos vídeo de espectáculos e outros formatos audiovisuais. Ao mesmo tempo, cada um em sua casa, viveu o quotidiano na companhia de todas as artes e produções criativas, do cinema à música, passando pelo teatro, dança, performance, literatura e todo o universo audiovisual.

Todo o mundo rico de criatividade e imaginação, que usufruímos sem pagar (e muitas vezes sem questionar as implicações dessa gratuidade), é um trabalho com custos muito reais para a sua concretização e precisa de uma justa remuneração. Esta, que é uma questão pré-existente à pandemia, ganhou uma nova escala e maior visibilidade da injustiça social que lhe é

Amália Rodrigues é quase o expoente máximo desta figura, por muito que tenha chegado a assinar a autoria de algumas canções que cantou. Carlos do Carmo seria, nesta perspectiva, o representante máximo do intérprete-autor, que se constitui como identidade singular no instante em que se apropria de canções de outros. Não sendo autor nos termos restritos dos direitos de autor, não é ele, ainda assim, autor?

inerente. O que a lei diz é alguma coisa, mas ainda não é suficiente. Diz-nos a lei que sempre que uma música passa na rádio, e que um filme, uma série, uma telenovela ou uma publicidade passa na televisão, está previsto que os intérpretes implicados recebam por essa utilização.

A cooperativa Gestão dos Direitos dos Artistas, GDA, está desde 1995 na primeira linha desta luta. E a sua intervenção tem-se diversificado ao longo dos anos, acompanhando uma realidade contemporânea cada vez mais complexa a vários níveis, desde logo ao nível dos suportes de fixação e reprodução de obras audiovisuais, em que as rádios e as televisões são apenas uma fracção mínima de um debate que está apenas no começo e que tem múltiplos dilemas por solucionar. Estão aqui implicadas, por exemplo, plataformas virtuais de distribuição massiva destes bens, apanhados precisamente na confluência da criação artística e da indústria cultural, na confluência também de transformações radicais da organização económica da sociedade e das transacções de bens e valores. Estas mudanças geram graves equívocos, se não mesmo injustiças, mais ainda quando se trata da criação artística desmaterializada.

Esta é uma batalha que, não sendo o tema central ou impulsionador deste livro, está implícita em cada pormenor, facto e acção aqui relatados. O «despoletador deste relato» é a história da GDA e da sua Fundação GDA, a evidente constatação de como o tecido cultural português, nas áreas do cinema, música, teatro, dança e artes performativas em geral, tem vindo a beneficiar grandemente do investimento destes organismos. Por via desta, está também implícita uma questão fundadora: o que é um intérprete?

É cada vez mais urgente interrogar o que é um intérprete, porque vivemos a herança de um século, o século XX, em que a definição de autor foi amplamente discutida, chegando ao anúncio da sua morte, com múltipla bibliografia escrita sobre o assunto e intelectuais das mais diversas áreas a reflectirem sobre a questão. Também muito se escreveu e debateu sobre o extremo oposto dessa equação: o que/quem é o espectador?

No trânsito entre os dois, muito se debateu sobre a sociedade da imagem, a super-abundância do visual, a era da reprodução avassaladora por via de novos mecanismos, medias e tecnologias, em suportes como a fotografia, o vídeo, a televisão e o cinema, e a crescente presença do digital. A invasão da profusão de ruído num espaço sonoro cada vez mais poluído, onde o silêncio é cada vez mais a excepção – e, claro, poderemos argumentar que é acção exibidora de uma outra música, desde John Cage – também é presença com poder, com força emblemática, mesmo física e quantificável nesta sociedade de reprodução material que é, contudo, cada vez mais desmaterializada dos meios e suportes que facilitam a identificação

e reconhecimento dessa reprodução e o comportamento devorador inconsciente da arte, como se esta não implicasse trabalho.

Neste traço a largo deste panorama, com a muita literatura produzida sobre o autor e o espectador, é urgente debater o intérprete (sobre o actor também já muito se escreveu), porque também cada um de nós é, a seu modo, intérprete, e é chamado a tomar consciência crítica desse papel tendencialmente intermediário e multirelacional que desempenha na sociedade, na qual participa para a construção do seu/nosso futuro. Quer-se que este seja o intérprete emancipado, na arte como na vida. É esta a tese que propomos a debate, ainda que apenas num primeiro esboço de reflexão e pensamento partilhado.

Escolho a palavra intérprete como emblemática por pressentir nela uma ambiguidade e riqueza que convocam as duas outras formulações em que está implicada, o artista e o executante, que assim surgem – é esta a proposta que aqui se formula – como variáveis de uma mesma identidade que, muito raras vezes, é neutra. Esta é uma questão fundamental de ser discutida neste século XXI e que está por se fazer. Ainda assim, importa salvaguardar, a GDA e a Fundação GDA têm vindo a fazer a defesa desta figura fundamental na concepção de uma ideia ampla de cultura artística, de um modo visionário, ainda que intuitivo. Esse trabalho tem sido feito a diversos níveis: nas várias batalhas de defesa da validação e valorização dessa figura, já consagrada em lei – e da qual deve decorrer uma natural cobrança aos intermediários que reproduzem, áudio e/ou visualmente, obras que dependem da prestação de um intérprete (o cerne do trabalho da GDA) –, mas também por via de uma acção mais ampla, em prol de princípios de salvaguarda da saudável existência de uma comunidade artística e cultural vasta que tenha acesso a mecanismos financeiros que apoiem a sua actividade criativa a todos os níveis. Inclui-se aqui a valorização da formação especializada, ou a procura de dar resposta a necessidades básicas, como o acesso a cuidados de saúde e a defesa da dignidade de vida em profissões tão instáveis e frágeis quanto profundamente vulneráveis e humanas, que são maravilhosas qualidades da natureza da própria actividade em causa, como aliás de todo o campo da prática artística.

Aretha Franklin e o seu “Respect” é um exemplo paradigmático do que aqui está em causa, mas não precisamos de ir tão longe para reconhecer o espírito emblemático e singular de uma tal implicação – a história da GDA dá conta de um elevado grau de comprometimento com os princípios que defende – geradora de um valor criativo imaterial que precisa de ser reconhecido, salvaguardado e devidamente remunerado. Trataremos de tentar esboçar o perfil, mesmo que precário e ainda incompleto, dessa figura que é o intérprete, desejavelmente emancipado, enquanto percorremos “os 25 anos da GDA”, os 24 anos do Fundo Cultural e Fundo Social da GDA, cujo ano de fundação é 1996, e os dez anos de actividade da Fundação GDA.

É de um mundo em mudança que aqui se trata, e do reconhecimento de valores essenciais que a sociedade do século XXI precisa de reconhecer. “Respeito” pelos intérpretes (artistas e executantes), figuras fundamentais para o século XXI. Reivindica-se “R.E.S.P.E.C.T” como cantaria Aretha Franklin. Respeito pelo trabalhador, respeito pela singularidade, respeito pela imaginação, respeito pela pessoa humana. Respeito pelo artista. Respeito pelo intérprete. Respeito pelo executante.

*“O intérprete também
se constitui a si próprio
enquanto intérprete.”*

Adolfo Luxúria Canibal

SÉCULO XXI OU A SOCIEDADE DEPENDENTE DO ARTISTA

É o artista-intérprete-executante quem gera as mais-valias que a GDA cobra e redistribui, e quem contribui generosamente para que uma percentagem seja redistribuída em numerosas acções de intervenção, de apoio ao tecido cultural, o que tem claros impactos económicos, produtivos e simbólicos na sociedade.

“Para evitar certos desfechos, por cada dólar e cada minuto que investimos nos progressos da inteligência artificial, seria sensato investirmos outro dólar e outro minuto no progresso da consciência humana.”

Yuval Noah Harari

Esta realidade não pode mais ser ignorada. Pegamos num conjunto das mais elementares e essenciais interrogações – o respeito pela pessoa, pela vida humana, o desafio da justa remuneração e do justo valor do trabalho, e o que constitui uma ideia de cidadania – e, colocadas perante o universo que aqui tratamos, eis que elas ressoam em múltiplas direcções, revelando nessa ressonância multiplicadora o trabalho fundamental desenvolvido pela GDA.

O foco é o artista, intérprete e executante. Esta é a noção de que partimos. Uma definição

que contém no seu interior, sempre, a pessoa, entendida numa visão de cidadania implicada na construção de uma ideia de sociedade que importa defender. Esta é uma operação de respeito pelo outro fazendo uso dos recursos económicos e simbólicos – quantitativos e qualitativos – gerados pela acção de alguém que, por natureza, é criativo, em escalas variáveis e em relação com um outro alguém que é autor [nota: mantemos as definições de base para podermos organizar de forma mais estruturada o raciocínio, também porque é o mínimo denominador comum que nos permite associar à legislação que defende as suas várias especificidades, mesmo se estas designações mais simples tendem a extrapolar as suas próprias simplificações, precisamente dada a densidade e complexidade do universo aqui em análise]. Muitas vezes, inclusive, as duas entidades – autor e artista-intérprete-e/ou-executante – confundem-se numa só.

Esta viagem é, em si mesma, uma história que suscita muito debate. Ela passa pela constatação do papel fundamental da GDA e da sua Fundação no campo simbólico e de valorização de um desenvolvimento civilizacional, sustentado no pensamento e imaginação concretizados em objectos e obras artísticas ou de entretenimento, mas também pelo reconhecimento do significativo contributo económico que esta actividade – a artística e a criativa – gera na sociedade contemporânea.

Nos últimos anos, o alcance do trabalho da Fundação tem tido um crescimento exponencial, com tendência a aumentar. O claro impacto da sua intervenção não é apenas numérico – embora claramente também o seja – mas é também consubstanciado por um pensamento qualitativo, informado pela convicção profunda de que a partilha e redistribuição dos bens gerados pelos artistas-intérpretes e executantes, que, colectivamente geridos, beneficiam mais directamente os artistas, beneficiam indirectamente toda a sociedade.

Esta viagem é, em si mesma, uma história que suscita muito debate. Ela passa pela constatação do papel fundamental da GDA e da sua Fundação no campo simbólico e de valorização de um desenvolvimento civilizacional, sustentado no pensamento e imaginação concretizados em objectos e obras artísticas ou de entretenimento, mas também pelo reconhecimento do significativo contributo económico que esta actividade – a artística e a criativa – gera na sociedade contemporânea.

A actividade da GDA e da Fundação GDA, fazendo uso de recursos legais que enquadram o reconhecimento da relevância e valor (também material) da produção artística, fomenta uma resposta alternativa, complementar (sem

se substituir) às vias de financiamento tradicionais da cultura (que decorrem de uma obrigação constitucional basilar de que o Estado não se pode demitir). A forma consistente, discreta e generosa como tem orientado a sua intervenção dá clara resposta a esse estafado preconceito de que os artistas vivem de subsídios, provando que os artistas participam de uma dinâmica contributiva mesmo quando de essência imaterial, que põe em marcha sonhos, imaginação e inquietações. Estes são elementos motores de desenvolvimento humano, fundamentais para o progresso, e também geradores de mais-valias económicas.

Se olharmos atentamente para a evolução da sociedade, à qual está profundamente ligada a fundamentação da actividade da Cooperativa e da sua Fundação, e se olharmos atentamente o historial recente destas, verificamos a viabilidade de futuro que ecoa como promessa a partir da sustentabilidade de um universo artístico e criativo considerado, que inclusivamente gera uma riqueza da qual a sociedade em geral pode tirar proveito em várias escalas, porque parte do entendimento rico de um mundo aberto, porque está umbilicalmente conectado à imaginação desse mesmo mundo.

Esta visão alia-se à libertação de qualquer mentalidade de contabilidade simplista, a que podemos associar um circuito fechado, que rapidamente se revela obsoleto. É neste sentido também que aponta Joclécio Azevedo, coreógrafo, bailarino, membro da direcção plenária da GDA:

“A possibilidade de fixação e de reprodução técnica de imagens e sons abre caminho a um novo território onde estes registos, absorvidos pela indústria cultural, geram recursos económicos que não deveriam ficar retidos apenas nas entidades que os transmitem. Há aqui uma oportunidade de permitir que, para além das compensações às prestações artísticas que geram diretamente direitos conexos, uma parte destes recursos possa também ser redistribuída através de programas que visem fortalecer zonas mais frágeis do tecido e da produção artística.”

Em todo o caso, implica uma visão que articula e procura equilibrar a acção da GDA, ancorada na dinâmica da indústria cultural, e a sua Fundação, que amplia e diversifica o universo artístico que beneficia das mais-valias geradas por estas, disponibilizando apoios a artistas e assim operando também ao nível da criação artística propriamente dita. Esta dinâmica contraria a tendência de atrofia do potencial de desenvolvimento imaterial,

e aplica a evidência de que ninguém vive sozinho, vivemos em contexto de múltiplas influências e só assim podemos pensar a longo prazo.

É neste entendimento que surge o título provocatório deste capítulo, que diz da urgência de uma mudança de mentalidade. Uma mudança que tem correspondência numa nova leitura da fábula da cigarra e da formiga: o canto é o trabalho da cigarra e este é fundamental para o trabalho da formiga.

A incontestável importância fundamental da produção artística e criativa ficou evidente, caso dúvidas houvessem, durante a pandemia. O usufruto da criação transmitida e tornada acessível a todos por diversos media – desde os mais convencionais como as televisões e os canais por cabo até ao digital – continua a afirmar a sua presença no quotidiano actual de tendência a maior confinamento e isolamento social, num movimento imparável mesmo no horizonte da pós-pandemia.

O artista (criador, intérprete, executante, técnico e todos os outros envolvidos na concretização de uma obra de arte e/ou de entretenimento) facilitaram o acesso às suas criações mas convém lembrar que há muito trabalho necessário para a realização de tais obras. Nesse sentido, torna-se ainda mais óbvio como a ladainha da subsídio-dependência do artista é ardilosa e mentirosa. A remuneração devida ao trabalho artístico e criativo, com o acréscimo da precaridade e intermitência que caracteriza esta profissão, merece o reconhecimento de que o artista está permanentemente a dar de si, a partilhar a sua obra. Nesse sentido, e tendo em vista os tempos tenebrosos da pandemia, não é excessiva a afirmação de que a sociedade é dependente do artista. Está na altura de o reconhecermos.

Evidentemente, esta reflexão tem por fundamento a acção da GDA e da sua Fundação, que operam ao nível da produção de objectos, mesmo que imateriais, muitas vezes identificados como pertencendo à indústria cultural. Estas afirmações surgem no contexto de um espírito crítico que aplica ao capitalismo como sistema económico as palavras de Winston Churchill sobre a democracia: “a democracia é o pior sistema político, exceptuando todos os outros”. Ainda assim, ecoam aqui vozes divergentes num debate salutar, em que a questão é problematizada por via de múltiplas perspectivas, como quando Adolfo Luxúria Canibal diz: “O intérprete também se constitui a si próprio enquanto intérprete.”

Partimos deste enquadramento de que vivemos numa lógica social em que o sistema de que participamos é capitalista, pelo que decorre como extraordinário que na sua acção meramente assente numa lógica de mercado (visão drasticamente redutora de qualquer ideia de sociedade civilizada) sejam encontrados mecanismos de funcionamento que procuram uma

redistribuição justa da riqueza gerada pela criação artística, mas que fazem ainda mais do que isso: praticam a convicção de tentar ir sempre alargando a amplitude da heterogeneidade de beneficiários desse acto.

Em última análise, é disso que se trata: é o artista-intérprete-executante quem gera as mais-valias que a GDA cobra e redistribui, e quem contribui generosamente para que uma percentagem seja redistribuída em numerosas acções de intervenção, de apoio ao tecido cultural, o que tem claros impactos económicos, produtivos e simbólicos na sociedade. Ainda assim, refira-se novamente, nesta tríade em que se expressa esta actividade profissional – artista-intérprete-executante – escolhemos como emblemática a figura do intérprete. E aqui levanta-se todo um vasto território de questões que importam debater no contexto português, e sobre as quais partilhamos algumas reflexões.

“Antes de mais,
intérprete sugere-me
uma ideia do actor,
no sentido do acto do termo,
aquele que age,
aquele que actua.
Penso imediatamente numa
ideia alargada e horizontal
que interroga
***quem podem ser os
agentes que actuum?”***

João Sousa Cardoso

**“QUAL É
O TEU
SONHO?
O QUE É
QUE VISTE
PARA MIM?”**

“Qual é o teu sonho? O que é que viste para mim?”

A interrogação é da actriz e encenadora Maria João Luís numa das conversas decorridas no âmbito da X edição do Prémio de Actores de Cinema da Fundação GDA (2017).

Miguel Valverde é o curador do evento que, nos últimos anos, tem desenvolvido o encontro que, entretanto, extravasou a mera cerimónia de atribuição de prémios, tendo-se constituído enquanto jornada de trabalho para todos os interessados no cinema português, aberto ao diálogo, incluindo a participação das novas gerações ainda em fase de percurso académico.

Em 2017, juntavam-se em palco dois realizadores, representando duas gerações distintas do cinema português, João Canijo e Carlos Conceição, e dois actores, ambos com carreira no teatro e no cinema, Maria João Luís e Albano Jerónimo, numa conversa moderada por Miguel Valverde.

“É um labor delicado, este do trabalho de actor,

que se coloca numa situação muito vulnerável. Um dos aspectos que considero mais belos nesta arte é a possibilidade de ajudarmos a concretizar o que outro imaginou, porque o outro sonhou, porque o outro pensou.” Este “outro” a que Maria João Luís se refere é o realizador. Prosseguiu: “Quando o actor está disponível para fazer, e quando o realizador ou o encenador tem abertura suficiente para perceber quem é esse actor que tem à frente, é um acto de generosidade mútuo extraordinário.”

Do que falamos então quando falamos de “intérprete” e quando a questão é lançada, em aberto, a artistas do teatro, da dança, da música, do cinema, de fronteira entre diferentes linguagens artísticas e tendencialmente – uma tendência recente? – em permanente trânsito entre a autoria/criação e interpretação?

João Sousa Cardoso é exemplo dessa multipersonalidade artística que se move entre as artes visuais, o ensino universitário, o teatro e o cinema. Desde 2006 que anda desassossegado com a questão: quem é o agente da acção? Esse foi o ano em que estreou no auditório de Serralves o filme *Cinema Mudo*, realizado em 2003 em Jerusalém (Palestina), e em que criou e interpretou o espectáculo *O Bobo*, a partir da obra homónima de Alexandre Herculano.

“Antes de mais, intérprete sugere-me uma ideia do actor, no sentido do acto do termo, aquele que age, aquele que actua. Penso imediatamente numa ideia alargada e horizontal que interroga ‘quem podem ser os agentes que actuam?’ Sempre me interessei por trabalhar com voluntários ou com amadores, cruzando-os com artistas profissionais, precisamente porque acho que trazem outras qualidades de interpretação, outra gramática física, outra lógica, outro pensamento sobre o que é estar em cena. Interessa-me muito a questão do actuante, do actor. Indo um bocadinho mais fundo, penso na interpretação de um texto, uma partitura. Tenho trabalhado muitos textos. Logo, penso os corpos que

“É um labor delicado, este do trabalho de actor, que se coloca numa situação muito vulnerável. Um dos aspectos que considero mais belos nesta arte é a possibilidade de ajudarmos a concretizar o que outro imaginou, porque o outro sonhou, porque o outro pensou.” Este “outro” a que Maria João Luís se refere é o realizador. Prosseguiu: “Quando o actor está disponível para fazer, e quando o realizador ou o encenador tem abertura suficiente para perceber quem é esse actor que tem à frente, é um acto de generosidade mútuo extraordinário.”

os encarnam e por isso interpretam, em todos os sentidos, uma matéria que lhes pré-existe. Nesse sentido, são intérpretes antes de mais, mas é sobretudo a ideia de actor que me tem desassossegado continuamente...”

Parece simples. E, no entanto, diz ainda Sousa Cardoso articulando a etimologia da palavra, “intérprete é aquele que interpreta, aquele que tem uma interpretação perante alguma coisa. Se estivermos a falar das artes performativas e do teatro, gosto particularmente da ideia do intérprete como aquele que interpreta um texto. A partir do momento em que interpreta, está a acrescentar uma camada, está a acrescentar o seu lado, a sua visão, o seu ponto de vista, em cima ou perante aquela situação ou questão, seja uma frase de movimento, seja um quadro...”

O músico Simão Costa entra na possibilidade de esboçar uma ideia de intérprete por aqui:

“Se tentar perceber de uma forma mais genérica, intérprete é alguém que pega num conjunto de instruções e as veicula por um meio qualquer. Ao fazer isso, está a introduzir artefactos pelo simples facto de ter de expressar um conjunto de instruções. Tem de fazer escolhas para que essas instruções sejam veiculadas e, como tal, como inevitavelmente [acontece com] qualquer intérprete, como inclusive [com] um guia-intérprete ou intérprete de património, essa transmissão tem sempre uma dinâmica igual àquela inscrita na cultura popular de ‘quem conta um conto acrescenta um ponto’. O que acontece é que pode acrescentar mais e pode acrescentar menos. Relativamente aos tempos históricos, isso também sucede: pode ser mais fidedigno com a informação

que precisa de transmitir ou pode ter mais liberdades em relação a essa informação.

Depois há áreas onde a interpretação é, ou deve ser, completamente nula.

Na arquitectura interpretas o desenho, mas é suposto cumprires estritamente

o desenho. Inclusive, o desenho é desenvolvido para que as

instruções sejam rigorosas ao nível dos materiais. E mesmo quando estás a falar de inovação e nova arquitectura, há muitos processos que implicam interpretação no sentido de tentativa-e-erro, em conjunto com a engenharia e em conjunto com os próprios construtores. Se queres fazer uma pala de betão, uma coisa que nunca foi feita, ou em que usas os materiais

“Se tentar perceber de uma forma mais genérica, intérprete é alguém que pega num conjunto de instruções e as veicula por um meio qualquer. Ao fazer isso, está a introduzir artefactos pelo simples facto de ter de expressar um conjunto de instruções.”

Simão Costa

de uma maneira não convencional, lá entra a interpretação. Talvez seja então preciso ir buscar o mestre de obras mais experiente, até mais do que um engenheiro, para encontrar a solução adequada interpretando aquela função. Acho que são estes os eixos postos em jogo de um modo geral.”

“À partida, o intérprete é alguém que está disponível”, diz o encenador, actor e director da bienal BoCA, John Romão. “Há vários entendimentos possíveis, consoante o que estamos a falar, o contexto considerado, consoante o artista com quem trabalhas. Mas, à partida, o intérprete é o veículo para trabalhar e materializar determinadas ideias dirigidas por outrem. Nesse sentido, o intérprete é apenas mais um material, mais um utensílio. Eu tento trabalhar sobre isso, ou reforçar isso. No caso do teatro, é mais um utensílio como... a luz, o som, a cenografia. Considerado nesse enquadramento, tem a mesma importância, embora se trate aqui de uma pessoa, e tem evidentemente capacidades de resposta e de acção diferentes de um utensílio.” No entanto... prossegue com o lançamento da possibilidade da ideia de algo que... aparentemente... suscita o oposto... “Ao mesmo tempo é verdade que, nas minhas criações, os meus intérpretes na maior parte das vezes são um ponto de partida, ou são o elemento central da criação. Estamos a trabalhar com pessoas e eu dependo delas, sobretudo da escolha que faço dos intérpretes com quem quero trabalhar.”

Diz John Romão que muitas ideias se desenvolvem a partir da escolha dos intérpretes. Esta é uma opinião que surge recorrentemente.

“É das primeiras coisas que decido antes mesmo de começar a fazer o espectáculo. Penso num conceito e penso numa pessoa, só depois é que penso nos outros elementos. Logo, o intérprete está na origem ou está imediatamente após o conceito que motiva a vontade de criar. Quando tenho os intérpretes, digo muitas vezes que já tenho espectáculo, independentemente de saber, ou não, o que vai ser esse espectáculo.”

Eis assim que o intérprete para John Romão pode ser entendido como o elemento iniciador de uma criação. Este paradoxo – a escolha do intérprete como geradora da ideia a ser desenvolvida – não expõe uma contradição, mas diz antes da riqueza de significados e possibilidades que a ideia de intérprete contém. Não é caso único; é comum a definição dos intérpretes anteceder o processo criativo, assim como é comum a escrita de textos, para teatro ou cinema, por parte de encenadores ou realizadores, ser feita a pensar especificamente no actor-intérprete que vai dar corpo a um papel. O realizador Carlos Conceição testemunhou isso mesmo na X edição do Prémio de Actores de Cinema da Fundação GDA. “Normalmente, quando escrevo, começo a associar [o guião/o texto] a actores que conheço.

A escrita ocorre com essas figuras em mente. Já aconteceu depois não poder contar com a presença da pessoa que tinha considerado capital para aquilo se concretizar e isso pode revelar-se um problema complicado.”

Nesse sentido, João Pedro Vaz considera o intérprete um autor, e faz a distinção entre ser um actor/aquele actor ou outro a fazer determinado papel, do mesmo modo que importa quem é o director/encenador. “A experiência que tive vai no sentido de que o casting de actores que fazes determina muito o curso da criação. Já vi peças correrem melhor ou pior por serem aqueles actores e não outros. A autoria é algo que se insinua no processo de uma maneira muitas vezes subtil. À partida, estás ali para fazer aquilo mas depois, no curso da pesquisa, pode acontecer o actor revelar-se determinante para o processo de um modo mais definitivo, pelo que gera uma variação sobre a ideia de autoria muito interessante, que se traduz quase em algo que está inicialmente escondido mas que acaba por surgir.”

João Pedro Vaz tem um extenso, e distinto, percurso no teatro e no cinema como actor, e também como encenador, mas intermediado com momentos mais afastados da interpretação, como quando desempenhou brilhantemente o cargo de director artístico das Comédias do Minho (assumiu a direcção deste projecto artístico singular em 2009, tendo ficado até 2016), ou como o que desenvolveu, entre 2016 e 2019, em Guimarães, no Teatro Oficina, enquanto director artístico. Esse trânsito entre lugares de maior visibilidade enquanto actor e de afastamento das luzes é intencional, e diz do artista que é. “Tenho estado há uns anos afastado. As pessoas para chegarem a mim têm mesmo de me telefonar, não me convidam porque me encontram num bar no Bairro Alto... ou onde quer que as pessoas se encontram e convidam os outros... Para chegarem a mim precisam de tomar decisões muito claras num processo que tem a ver com autoria. Têm de decidir: preciso dele para aquele trabalho porque implica que se for outra pessoa a fazer, muda a peça. Pode ter a ver com um determinado texto. Por exemplo, no *O Inimigo do Povo* quis fazer aquela peça. Às vezes tem a ver com relações anteriores, outras tem a ver com querer trabalhar com um encenador. O encenador pode ser um factor determinante. Depende muito dos projectos. Sou muito operário no trabalho. Também houve coisas que fiz para [poder] trabalhar, pela razão simples de ser trabalho.”

O intérprete é ‘a coisa presente’,
sem a qual ‘a coisa prévia’ não consegue agenciar
e desenvolver o seu trabalho.

**TIAGO
RODRIGUES**

“A INTERPRETAÇÃO É SEMPRE UM CRIME PREMEDITADO”

Em primeiro lugar, diria que o termo ‘intérprete’ está incompleto, como é normal que aconteça com muita da nomenclatura no teatro ou da criação artística em geral, porque os nomes que atribuímos às coisas surgem normalmente *a posteriori*. Hoje usamos intérprete porque, em certa medida, nos permite ser transdisciplinares. Para circunscrever o âmbito, quando falamos de um intérprete, temos de falar de um intérprete de... de dança, de teatro, de música...

Este é claramente um raciocínio aplicado *a posteriori*, para responder à necessidade de atribuir um sentido qualquer industrial, capitalista e mercantil, àquilo que é a criação artística. Mas quando entramos num processo de criação artística e o observamos de uma forma próxima, percebemos que são nomenclaturas que raramente traduzem com justiça a vida das pessoas numa obra determinada. Podem corresponder depois à sua função. Ou seja, pode ser relevante para dizermos qual foi a sua função ou qual é a função em que a temos de encaixar para haver um contrato de trabalho, para haver uma estrutura de produção, para haver também todas as coisas que permitem que haja uma dimensão profissional daquela criação artística e, portanto, que a pessoa seja devidamente remunerada, que tenha benefícios fiscais, tenha um estatuto.

O intérprete é ‘a coisa presente’, sem a qual ‘a coisa prévia’ não consegue agenciar e desenvolver o seu trabalho.

O mais comum é dizermos só intérprete, para que o trabalho fique nessa esfera híbrida entre disciplinas, ou de mistura de disciplinas, e para o distinguir muitas vezes do autor. Esta é uma lógica, por um lado, institucional, por outro comercial e profissional, e que resulta da necessidade de distinguir autorias de interpretações.

Passado este prólogo circular, se tivesse agora de descrever o que é um intérprete diria que é a categoria que, em muitos casos, conseguimos usar e que nos permite nomear um artista que dialoga criativamente com outros artistas como ele, da mesma natureza da interpretação, e com autorias. Portanto, o intérprete é quem se coloca em diálogo,

sem perder uma dimensão criativa e autoral no sentido da construção do espectáculo. Por exemplo, no caso do teatro, o intérprete é quem se coloca em diálogo com outra coisa prévia. Num trabalho em que eu esteja envolvido, muitas vezes o que proponho corresponde à 'a coisa prévia'. Eu próprio sou 'a coisa prévia' no sentido de ser o autor, o encenador, que reúne uma equipa. O intérprete é 'a coisa presente', sem a qual 'a coisa prévia' não consegue agenciar e desenvolver o seu trabalho. Portanto, nesse sentido, é verdade que há uma interpretação de qualquer coisa, mas com uma dimensão autoral, independentemente da hierarquia de trabalho. Há aqui uma dimensão artística e autoral que não cabe completamente na palavra 'intérprete'. No entanto, se formos criativos na leitura da palavra e pensarmos na questão da linguagem, o intérprete é um tradutor mas também é um re-inventor de sentidos, é um escritor de sentidos.

... se formos criativos na leitura da palavra e pensarmos na questão da linguagem, o intérprete é um tradutor mas também é um re-inventor de sentidos, é um escritor de sentidos.

Ou seja, é verdade que alguém que interprete simultaneamente nas Nações Unidas um discurso da Greta Thunberg não é a Greta Thunberg. Portanto, não é uma

activista de 16 anos da Suécia mas pode ser também autor de um discurso que permite compreendermos e interpretarmos a Greta Thunberg. Assim, quando penso por exemplo num actor, acho que um actor tem uma função de tradutor, esteja a traduzir o Tchekov de 1888 para 2019, esteja a traduzir a Joana Craveiro de 2019 para 2019..., mas há também uma dimensão de intérprete no sentido em que é produzido pelo tradutor, tal como um tradutor de poesia é,

em grande medida, um poeta.

Os sonetos de Shakespeare traduzidos pelo Vasco Graça Moura e pela Ana Luísa Amaral são mundos completamente diferentes, são bibliotecas diferentes, são Shakespeare

diferentes. Portanto, acho que o intérprete no sentido do músico, do actor, do bailarino, tem essa função autoral também, quer queira quer não.

Depois, eu trabalho de uma forma em que essa função autoral é muito activada, muito desejada, muito procurada, é muito querida. Portanto, se tivesse de descrever o que é um intérprete, diria que temos de mergulhar na palavra

para lhe encontrar sentidos que lhe permitam ser mais ou menos adequada àquilo que é um actor, um músico, um bailarino.

Quando no *Sopro* [espectáculo de Tiago Rodrigues, estreado no Festival de Avignon, em 2017, tendo como

protagonista Cristina Vidal, ponto do Teatro D. Maria II, em Lisboa],

a Cristina Vidal, ponto do Teatro Nacional há mais de meio século, está em cena – mas não a ouvimos porque ela é ponto e, portanto, sussurra para o ouvido dos actores que,

por sua vez, nos contam a sua história na primeira pessoa – há um jogo que tem a ver com a distância que vai entre o original e a tal tradução feita por actores. Essa distância é a distância da humanização.

Ou seja, a Cristina Vidal é humana, mas só é artisticamente humana quando são os actores que traduzem o que ela propõe, quando tornam audível o que ela propõe. Esta distância humana, para mim, corresponde à distância que vai do texto na página, da tinta na página, organizada de uma determinada

maneira, e um espectáculo de teatro. É uma espécie de encarnação, humanização do discurso artístico. Acho que isso acontece não apenas no repertório, quando vamos à biblioteca e tiramos o Ödön von Horvat, ou o Max Frisch, ou o Büchner, ou *Os Justos* do Camus, que são perfeitos na página, e de

repente ganham imperfeição no palco, mas também humanidade, através dos actores.

Neste sentido, o intérprete é um humanizador. Muitas vezes actualiza, muitas vezes ressuscita. Quantas vezes o Wagner é

ressuscitado? Quantas vezes a Virginia Woolf ressuscita? Por relação com um encenador ou com um compositor, o intérprete humaniza um olhar que é teórico. Ele não era palpável, e de repente é alguém com 100 quilos, que sua, a quem o figurino fica bem ou não, que se movimenta, que num instante está agitado e logo a seguir demasiado calmo. O intérprete, de repente, torna tudo palpável.

A humanização que o intérprete traz é como oferecer mortalidade à ideia artística. Claro que estou a falar sobretudo do ponto de vista do teatro;

A humanização que o intérprete traz é como oferecer mortalidade à ideia artística.

Claro que estou a falar sobretudo do ponto de vista do teatro; mas do ponto de vista do cinema ou da dança, esta dimensão do palpável ou do efémero ainda é mais clara.

mas do ponto de vista do cinema ou da dança, esta dimensão do palpável ou do efémero ainda é mais clara.

Acho curioso que no registo, por exemplo no registo musical, o intérprete eterniza ao mesmo tempo que acentua a efemeridade daquele momento. Como aquelas gravações do Glenn Gould às tantas da noite em estúdios no Canadá, quando ia para ali sozinho com mais um técnico, porque vivia com horários trocados em relação ao resto dos humanos e gravava nesse estado solitário no edifício para não encontrar ninguém por causa das suas obsessões e compulsões. As circunstâncias específicas que se reuniram para aquela gravação faz com que aquela efemeridade se tenha tornado absoluta, única e singular. Tudo isto ganha ainda maior relevância precisamente porque hoje temos ainda acesso a ela. É àquele momento, irrepetível, que temos acesso – não ao Glenn Gould a tocar enquanto bebemos o nosso gin tónico na varanda. Claro que ele está lá, mas no momento em que temos acesso, aquilo a que temos acesso é efectivamente àquela singularidade daquela directa do Glenn Gould a tocar as *Variações Goldberg*.

Portanto, acho que há nessa dimensão do intérprete a capacidade de ressuscitar,

a capacidade de traduzir, e a capacidade de humanizar, e isto não se pode fazer sem autoria.

A nomenclatura que uso na ficha artística dos meus espectáculos é “de...”, “com...”. É a forma mais recente. Já experimentei uma panóplia muito alargada de fichas técnicas e nomenclaturas, como “criação colectiva”, “texto de”, “encenação colectiva”.

Actualmente, nos meus espectáculos aparece o título, *Catarina e a Beleza de Matar Fascistas*, seguido de “de Tiago Rodrigues com...”. Em primeiro lugar, acho que a dimensão autoral do actor não deve obrigar a que seja necessário escrever “actor e co-criador”. Não. A dimensão autoral do intérprete deve obrigar a que sejamos capazes de o presumir imediatamente necessária e implicitamente, como um co-criador. Portanto, estou a dizer que deslocar a nomenclatura para essa afirmação significaria que considerássemos que a nomeação do actor enquanto tal não chegasse para ser autor. Nesse caso, e para o tomarmos como autor, teríamos de nomear “actor e e também ajudou no texto” ou “actor e também participou em todo o debate que no final levou à encenação”... Ter de o definir e identificar desse modo é um empobrecimento institucional da palavra intérprete, que no caso

do teatro seria actor, a qual, acredito, é uma palavra que não significa sinónimo de “estar ao serviço de...”

Quando coloco “de Tiago Rodrigues com...”, estou desde logo a assumir nesta nomenclatura um jogo, uma ambiguidade com as pessoas que estão em palco a quem, portanto, vamos chamar de intérpretes, esse nome incompleto.

Mas é de Tiago Rodrigues com os intérpretes. *A Catarina e a Beleza de Matar Fascistas* é, sim, um texto e uma encenação do Tiago Rodrigues com estas pessoas, que criaram com ele. De outro modo obrigaria a terminar a frase e a pôr um ponto final, criar uma separação. Algo como: “De: Tiago Rodrigues. Elenco: nomes dos intérpretes.

O texto que enceno é “escrito com”, a encenação é “feita com”. O “com” conta também a história de um encontro. É uma longa discussão. Não há fichas técnicas completas. Nunca tive essa experiência de dizer: olho para esta ficha técnica e ela conta de forma eficaz o que uma ficha técnica ou os créditos num espectáculo têm de contar. Conta mais ou menos a história intrincada, complexa e difícil que é a criação do espectáculo. Há sempre uma nivelção, há uma distribuição por funções. Podia não haver. Podia ser um espectáculo de e um chorrilho

de nomes. Mas essa opção suscita uma outra questão: uma das belezas da dimensão autoral do trabalho de actor é também essa capacidade da tradução, que mencionava há pouco, de se colocar no espírito de um outro discurso e, apropriando-se, ser também, em certa medida, veículo desse discurso. É também aí, entre a apropriação e o veículo, que a designação intérprete por vezes nos parece não chegar, a menos que vejamos no intérprete essas duas coisas.

O exemplo do tradutor de poesia como também sendo poeta é, para mim, o exemplo mais justo. É impossível não escrever poesia quando se está a traduzir poesia. É impossível não se ser poeta.

Este é um jogo que funciona em dois sentidos, para os intérpretes de teatro, dança, teatro, ou música... No meu caso isto é muito claro, como é para outros artistas, digam-no abertamente ou não: escrever para o Gonçalo Waddington, para a Isabel Abreu ou para o Miguel Borges são três experiências completamente distintas. Tanto a escrita quanto o imaginar a encenação para estas 3 personalidades. Isso obriga-me também a mim a fazer uma certa tradução. Ou seja, em muitos casos o intérprete ganha uma dimensão que influencia logo a origem desse discurso.

Saber que se está a escrever para duas coreógrafas como a Mathilde Monnier e a La Ribot, como estou agora a trabalhar [nota: a entrevista foi feita em agosto de 2019],

é colocar-me no lugar de:

como é que se escreve para estas pessoas? Só a existência delas, com o seu corpo de trabalho, já influencia esta

autoria. Depois, o próprio processo artístico pode ser mais ou menos partilhado. No meu caso é muitíssimo partilhado, não deixando eu de ter a responsabilidade de fazer a proposta de encenação, a

proposta de texto, que muitas vezes é aceite como uma experiência a desenvolver, para a qual o grupo de intérpretes e os outros criativos da peça são fundamentais.

O modo de desenvolver a peça, e também de a analisar, é colectivo.

Eu ponho-me ao serviço do resultado a que colectivamente chegamos ou das conclusões que tiramos colectivamente, e preparo uma nova experiência. E vamos acumulando experiências até certa altura, em que reconhecemos que o lastro destas experiências se começa a parecer com um espectáculo. A seguir é preciso organizar, continuando

a experimentar, mas também já com um sentido de arrumação dramática destes resultados e destas experiências todas.

Nesta relação, há essa espécie de contrato que os intérpretes assinam cada vez que trabalham

com um autor, que aceitam ter uma margem maior ou menor de intervenção e de influência. E sabemos que há muitos intérpretes que preferem ter menos influência e trabalham com artistas onde

precisamente podem seguir esse percurso. Sabemos que há intérpretes que gostam de tocar todas as estéticas e todas as metodologias criativas e processos de trabalho. E há outros que gostam sempre de, como eu, ter uma intervenção às vezes exagerada nos trabalhos autorais de outros.

Esta espécie de geoestratégia de cada projecto, com as urgências e os desejos mas também as práticas de cada pessoa, é muitas vezes o laboratório que vai condicionar o tipo de experiência que se vai fazer, e também vai condicionar a felicidade ou infelicidade dessa experiência. Há muitos cantos por onde a coisa pode fazer ressonância.

O exemplo do tradutor de poesia como também sendo poeta é, para mim, o exemplo mais justo. É impossível não escrever poesia quando se está a traduzir poesia. É impossível não se ser poeta.

Esta complexidade é tão grande... acho que não estou a exagerar.

Há tantas variáveis naquilo que é o trabalho do intérprete que, inevitavelmente, a palavra “intérprete” não é suficiente para dizer das variações, as digressões, as transgressões do mundo de possibilidades que se colocam... É mais do que o lugar da materialização de uma coisa que foi imaginada por outro. É muito mais do que isso. É a humanização, é a encarnação de um pensamento artístico, é algo muito mais complexo e muito mais difícil de rotular e etiquetar, fechar, enquadrar, limitar. Precisa de muitos verbos e de muitos adjectivos. E se precisa de muitos verbos e muitos adjectivos é porque tem uma dimensão autoral.

Há tantas variáveis naquilo que é o trabalho do intérprete que, inevitavelmente, a palavra “intérprete” não é suficiente para dizer das variações, as digressões, as transgressões do mundo de possibilidades que se colocam...

Por um lado, o que distingue o grupo que são as artes visuais – se as pensarmos no contexto da história das belas artes – e a literatura das artes vivas, as artes da interpretação, sejam depois fixadas e gravadas ou não, é que conseguem criar preferindo viver sem esse intérprete. Há uma relação do artista com uma matéria, e essa matéria tem depois

uma relação com um determinado público que queira fruir desse discurso artístico. No caso do teatro, da dança e da música, embora as tecnologias tenham evoluído no sentido de ser também possível ir tão longe quanto eliminar a presença física do intérprete, a verdade é que a natureza mais absolutamente essencial destas artes é a da necessária presença do intérprete.

O teatro é muito mais do que do autor, no sentido do autor do texto, do autor da encenação, do autor das luzes. O teatro é muito mais dos intérpretes. Até porque, historicamente, a figura do encenador é uma figura recente; ela está para a história do teatro como a humanidade

está para o planeta. É uma coisa que aconteceu há muito pouquinho.

Essa ideia de um olhar exterior que arruma plástica e dramaturgicamente o espectáculo, essa confiança no olhar exterior, é algo de que desconfio. Tenho muito mais confiança no olhar interior. Acho que estamos no teatro geneticamente preparados para

falar de dentro para fora, do palco para a plateia. Aquilo que se vê da plateia é o olhar de fora para o palco, que é o olhar do público. Por isso, este olhar de fora não deve ser o olhar artístico. O que o público vê deve ser a face visível do olhar que temos de dentro para fora, o que no teatro acho que corresponde muito mais a actores a olhar para o público do que ao público a olhar para actores. E deve ser muito mais dos actores, dos intérpretes, do mesmo modo que na música é muito mais dos músicos do que de quem criou as condições ou algumas das condições para que o momento artístico possa acontecer.

Não estamos a falar de autoria; estamos a falar de propriedade, de uma espécie de propriedade vital, essencial. Eu... Tiago Rodrigues... escrevi este texto e esta encenação. Mas quem é detentor da propriedade sobre o momento do espectáculo? Pertence aos actores.

O momento de teatro que acontece naquela noite depende dos actores com a sua dose de humanização, ressurreição, encarnação de ideias, que também são do Tiago Rodrigues. O som não é do Mozart, naquela noite em que escutamos um pianista

a tocar Mozart. O som é daquelas mãos, daquela pessoa, naquelas teclas. Esta noite, não pertence ao Mozart. Ele escreveu aquela peça, mas aquele som que ouvimos naquela noite tem já muito pouco a ver com o Mozart. O Mozart que ouvimos é uma espécie de monstro do Frankenstein e o Frankenstein é o intérprete. E o cientista daquele momento artístico é também o intérprete.

Tenho amor pelos autores e autoras que me foram, e são-me, úteis, que me servem para viver, mas

acho que o teatro, a dança e a música pertencem acima de tudo aos intérpretes. Portanto, quando crio uma peça, tento criar as condições para fazer o trabalho que sei fazer, para que haja alguma liberdade em palco, com

muita responsabilidade, para que aquele grupo de pessoas possa fazer teatro. Tudo isto porque, até começarem a fazer teatro em frente ao público, estivemos a ensaiar teatro, não estivemos a fazer teatro.

No primeiro dia de ensaio tenho duas ou três páginas escritas, discuto tudo com a equipa. Na realidade é um procedimento ancestral, não tem novidade,

O som não é do Mozart, naquela noite em que escutamos um pianista a tocar Mozart. O som é daquelas mãos, daquela pessoa, daquelas teclas.

é como se conta que terá feito o Shakespeare ou o Molière. Lemos umas páginas que foram previamente escritas pela manhã, discutimos, tiramos notas, experimentamos umas coisas. Na manhã seguinte tento escrever umas páginas novas, reescrevo o que já tinha escrito, e aquilo vai começando a sedimentar. Há uma grande influência dos intérpretes, que passa pelo que dizem, pela forma como fazem, pelo que tentam fazer, pelo que dizem implicitamente, na forma como fazem os silêncios... Os intérpretes têm uma participação de influência muito activa na escrita do texto e na construção da encenação, mas é também um resultado difícil de medir da vida em grupo, da vida social da criação do espectáculo.

Se fizermos o paralelo entre um sistema político-social e um processo de trabalho, independentemente de ser uma ditadura, uma democracia, uma democracia representativa, uma democracia directa, uma tentativa anárquica..., independentemente disso, o intérprete é provavelmente a figura mais próxima do cidadão. Tem as aspirações do cidadão, de participação, de representatividade e direitos individuais. O encenador será a figura mais parecida com o

... o intérprete é provavelmente a figura mais próxima do cidadão.

eleito, ou com a autoridade, o déspota, o poder político...

Imaginemos que somos invisíveis e podemos observar um processo de trabalho. Facilmente identificamos se o processo de trabalho é uma ditadura, se é uma democracia... Aliás, no meio artístico, a disfunção entre uma convicção política e a organização dos meios de produção é tradicional e é fortíssima, é histórica. Há um historial enorme da disfunção entre artistas libertários que são autênticos déspotas no controlo dos meios de produção e dos meios de criação e da imaginação das equipas. Não estou a dizer que seja mais ou menos legítimo, mas esta disfunção nas artes é possível. Noutras actividades humanas é mais complicado conciliar tais posicionamentos. É mais complicado ser um progressista libertário que é também na sua fábrica um explorador, por exemplo. Este tipo de contradição é difícil de conciliar noutros campos da vida social, nas artes é possível.

Uma das razões pelas quais a criação colectiva e a dimensão colaborativa do teatro sempre me seduziu, é porque achava que poderia – e acredito nisso ainda, e tento fazer isso – perseguir formas de organização que desejava para a sociedade. Nesta visão, não deixa

de haver uma responsabilização individual por tarefas específicas com que nos comprometemos com o colectivo, mas onde nunca seremos obrigados a não ter uma palavra sobre qualquer uma das tarefas ou responsabilidades de qualquer outro elemento do colectivo. Da mesma forma, acho que um director de cena deve ter o direito a falar sobre a interpretação de um actor ou sobre o desenho de luzes, do mesmo modo o desenhador de luzes deve ter direito a falar do texto, a participar e influenciar essa construção no seu todo. O que não quer dizer que o desenhador de luzes ou o cenógrafo não tenha um conhecimento específico, uma qualidade singular, que faz com que aquela tarefa esteja nas suas mãos. Isso não quer dizer que talvez a ideia mais fundamental da cenografia não surja de um maquinista que faz uma determinada proposta a certa altura. Portanto, essa dimensão de participação colectiva, de direito a participar colectivamente, com responsabilidades individuais mas que são complementares a uma responsabilidade colectiva que é muito mais importante, foi algo que sempre procurei no teatro e que tento pôr em prática em cada projecto. Às vezes com adaptações, adaptações a personalidades, à história, a tipos de artistas que estão envolvidos, ou técnicos, ou à dimensão da equipa...

É possível ir fazendo essas adaptações mas sem nunca transigir naquilo que é basilar no que procuro no teatro, desde 1998, quando comecei: no teatro posso fazer teatro, mas também posso tentar fazer teatro de uma maneira que se aproxima do meu olhar para a sociedade, ou que gostaria que a sociedade pusesse em prática mais vezes.

Portanto, se fizéssemos essa analogia entre uma equipa que está a construir um espectáculo de teatro e uma sociedade, e eu tivesse de responder à questão “quem é o cidadão?”, diria: há dois, é o intérprete e o técnico. Aí podia surgir a interrogação: ah, então quem é a polícia? Eu sei! Mas não vou dizer (riso), sendo que os polícias são cidadãos, evidentemente. Fora de brincadeiras, a dimensão de cidadania está muito no intérprete e no técnico.

Das minhas múltiplas experiências como intérprete, como actor, como encenador, há alguma coisa que muda na concepção de intérprete? A grande diferença não está entre eu ser intérprete ou não, ou ser autor ou encenador, de uma determinada peça. Posso ser o autor do texto ou o intérprete, e não haver uma grande diferença na concepção do que é o intérprete. Sinto muito maior diferença quando comparo, por exemplo, dois trabalhos meus

enquanto intérprete, quando me coloco na mesma função mas em dois trabalhos diferentes, com estéticas diferentes, com artistas diferentes.

Uma das coisas que admiro muito nos intérpretes e, ao mesmo tempo, me alivia no facto de não ter de ser intérprete em permanência, de ter outros desejos que às vezes não passam por fazer trabalho de actor, é que estamos sempre em diálogo com um outro. O intérprete está em constante diálogo sabendo que, por um lado, estamos “ao serviço de”, e por outro lado, estamos “a tomar conta de”, e por outro lado ainda estamos a exprimir-nos “através de”. É, portanto, uma função em que a relação com a pessoa que está no leme e que concentra em si a autoria da obra colectiva, seja em cinema seja em teatro, tem muitas dimensões.

A situação social mais difícil, para mim, é a de actor, é a de intérprete. Precisamente porque tem de encontrar “a chave” para aquilo ser um espaço da sua expressão artística, de estar ao serviço de,

Um tropeção não é só um tropeção, é um acontecimento biográfico. Quando um actor, ao fim de sete takes, não fez um que o deixe feliz ou a que deixe feliz quem o rodeia, não são só sete vezes que correu mal, é um acontecimento na biografia daquela pessoa.

e ser também um desejo. Mas tem de ser capaz de estar “ao serviço de”, porque há uma visão macro que às vezes não se controla ou que é controlada por outros e na qual temos de encaixar para que essa visão macro possa aparecer, para que simplesmente possa aparecer – estar “ao serviço de” sem controlar, sem saber de uma forma muito completa o que se está a servir, mas ao mesmo tempo ter a chave para dizer, “não estou só a servir, estou também a servir-me de e ao mesmo tempo querer tomar conta de...”. Há nisto tudo uma dimensão humana; é muito pessoal o lugar do intérprete.

Se um violinista desafina, não foi o violino que desafinou, não foi o instrumento que desafinou – há uma dimensão pessoal. Um tropeção não é só um tropeção, é um acontecimento biográfico. Quando um actor, ao fim de sete takes, não fez um que o deixe feliz ou a que deixe feliz quem o rodeia, não são só sete vezes que correu mal, é um acontecimento na biografia daquela pessoa. Há uma dimensão pessoal no intérprete por estar a ser olhado pelo resto da

equipa. O bailarino, o actor, ou o músico sente muito isso. É de uma tremenda beleza estarem no centro do furacão. Só há teatro, só há música, só há dança se eles se activarem. Ao mesmo tempo, do primeiro dia de ensaios ao último dia do espectáculo, é para essa pessoa, o intérprete, ou para essas pessoas, os intérpretes, que toda a equipa está a olhar. Portanto, há um nível de dependência do intérprete que faz com que esta experiência seja profissional mas também muito humana e pessoal, muito íntima, mas em público.

O cinema é desesperante para mim. Gosto muito quando estou a gravar. No dia seguinte a ter gravado a última cena de um filme, das poucas experiências que tive de cinema, tenho de começar a esquecer aquilo, tenho enormes dificuldades, não me pertence.

Tenho uma experiência semelhante com o João Canijo, o António Pedro Vasconcelos e o Tiago Guedes. No dia seguinte a terminar as gravações, faço um esforço tremendo para esquecer que este tempo de rodagem aconteceu. É como saber que nunca mais se vai fazer um determinado espectáculo. E, no caso do cinema, o filme ainda nem estreou. Nunca mais se vai voltar ali. Por isso, para mim, ver o filme que fiz é uma experiência muito estranha que evito e que

muito dificilmente consigo suportar até ao fim, mesmo que os filmes sejam muito bons. São experiências terríveis para mim, porque já me está muito distante. É preciso uma grande capacidade para nos pormos “nas mãos de”.

Uma das coisas que acontece muito é chamarem actores meses depois de terem feito o filme para irem dobrar uma cena, e, pela primeira vez, vêem um excerto daquilo montado e dobram determinada cena. É como reencontrar um familiar que não se vê há muito tempo, mas que nos dizem logo “é só 5 minutos e segue a tua vida, dá um abraço e ele tem de ir”. Tenho uma relação de grande estranheza com o cinema, é sempre uma situação emocional que compreendo menos do que com o teatro.

Particpei como actor na versão de cinema de *Tristeza e Alegria na Vida das Girafas* [nota: “Tristeza e alegria na vida das girafas” é um espectáculo de Tiago Rodrigues, estreado em 2011 na Culturgest, em Lisboa, em que o mundo é visto através do olhar de uma criança, e que foi adaptado ao cinema pelo realizador Tiago Guedes, com data de 2019, em que na ficha técnica é escrito “a partir de uma peça de Tiago Rodrigues”]. Foi fantástico e, ao mesmo tempo, é uma experiência muito estranha em vários sentidos.

Foi muito importante para mim escrever e encenar esta peça, que fiz durante muito tempo e, subitamente, é como passar de uma orquestra de câmara para uma orquestra sinfónica. É a mesma composição, mas aquilo muda completamente.

O Tiago Guedes faz uma versão cinematográfica muito autoral e muito pessoal do texto, com muita adaptação da peça. Nesse sentido, é efectivamente um argumento do Tiago Guedes a partir de um argumento do Tiago Rodrigues, sendo que aquele argumentista e realizador viu o espectáculo. Por isso, o filme também foi feito a partir da peça. Por exemplo, o actor Tonan Quito entra no filme com a mesma personagem e o mesmo figurino da peça. Há outros actores, como o Miguel Borges, do elenco original da peça, envolvidos no filme.

O filme é de um argumentista e realizador que não está apenas a adaptar uma peça escrita mas está a adaptar uma memória de um espectáculo, no qual viu um potencial de linguagem cinematográfica que quis desenvolver. Foi também esse mundo que vi no olhar do Tiago Guedes sobre aquele material que me fez afastar logo ao início. Fui o maior apoiante do projecto mas afastei-me, porque sabia que

a vida que teria de viver com aquele material já tinha sido vivida.

Por isso achei que devia manter-me à distância, e depois fui puxado para a piscina pelo Tiago Guedes, quando me convida a interpretar uma das personagens.

É notável ver como no filme há algo que faz paralelo com a peça, e tem tudo a ver com as pessoas. O que muda fundamentalmente – é aí que o olhar do Tiago Guedes é muito acertado – não é o modo como adaptou a peça ao cinema, o que fez muito bem, mas é o facto do filme ser outra história porque mudou algumas pessoas. Por exemplo, na peça de teatro a personagem da menina era a Carla Galvão e no filme é a Maria Abreu, que tem onze/doze anos, a interpretar a criança de nove. Essa mudança faz toda a diferença. Onde reconheço a peça original é no facto de o Tonan e o Miguel Borges estarem lá. Quando vejo o Gonçalo Waddington a fazer uma das personagens, é algo completamente novo. Esta é uma experiência sobre a extrema importância dos intérpretes.

O que altera a experiência entre o filme e a peça de teatro, para mim, é esta combinação de alguns actores serem os mesmos e haver novos actores a fazer papéis que eram de outros. Esta constelação nova, este mundo novo de caras, de vozes, de olhares,

de pensamento, transformaram o sentido da peça, tornaram o texto muito mais do mundo de hoje, menos lírico, em que se sente menos a mão que escreveu. Sente-se menos uma tentativa poética de uma mão que escreve e sente-se muito mais um mundo com o seu lirismo próprio, a sua poesia, o seu humor, como se fossem características inerentes ao próprio mundo, como se ninguém o tivesse escrito, também porque há mais rua, é mais concreto, há menos evocação do que no espectáculo.

Um intérprete não se constitui enquanto tal simplesmente pelo facto de ser convocado para palco e participar do momento teatral. Ao fazê-lo, em certa medida, a pessoa está a aproximar-se dessa função do intérprete, mas o que acho que o distingue enormemente é o trabalho de preparação.

A interpretação é sempre um crime premeditado. Acho que não há interpretação involuntária; pode é haver leituras involuntárias face àquilo que o intérprete faz. Mas, por exemplo, as dez pessoas do público que convido a estar em palco

comigo para aprenderem um poema durante o *By Heart* [peça de Tiago Rodrigues estreada em 2013 no Maria Matos Teatro Municipal, em Lisboa, em que ensina um poema a dez pessoas ao mesmo tempo que vai contando histórias e evocando escritores e livros. A peça continua a ser apresentada até hoje e tem agenda para 2020. Na sinopse de apresentação do espectáculo, Tiago Rodrigues cita uma entrevista que George Steiner deu num programa de televisão em que terá dito: “Assim que dez pessoas sabem um poema de cor, não há nada que a KGB, a CIA ou a Gestapo possam fazer. Esse poema vai sobreviver.”] são participantes que podemos pensar que, lentamente, se tornam intérpretes.

Acho que nos últimos minutos do espectáculo já viveram comigo o suficiente para alguém dizer “ah, acho que eles são intérpretes”. Mas o reconhecimento dessa categoria não tem a ver exclusivamente com a subida ao palco e ser-se visível pelo público. Tem a ver com um processo.

É preciso ter vivido algo na construção de uma obra para se ser intérprete dessa obra. É preciso conhecer-se a obra, é preciso ter-se trabalhado nela, é

A interpretação é sempre um crime premeditado. Acho que não há interpretação involuntária; pode é haver leituras involuntárias face àquilo que o intérprete faz.

preciso ter-se construído uma relação com a obra. Quem sobe para o palco, para o *By Heart* no seu início, não construiu outra coisa até então senão curiosidade, mas lentamente vai construindo uma relação. Vai repetindo. Vai memorizando. Vai construindo uma relação comigo e também com o grupo e com o público. No final, é verdade que podem haver escolhas daquelas pessoas que são da ordem da interpretação, que traduzem qualquer coisa, seja porque decidem dizer muito seriamente o poema pois perceberam que têm nas mãos uma responsabilidade, ou porque decidem dizê-lo de uma maneira que tem piada pois percebem que há ali um determinado poder e que o uso de uma determinada palavra tem o potencial de produzir algo que podem prever. Isso é da ordem da interpretação, mas apenas porque já se construiu uma relação, com aquele material e com aquele momento.

Esse momento de construção da relação dos intérpretes/participantes com os espectáculos corresponde normalmente aos ensaios, que é a preparação de um momento futuro, é o devir. No caso do *By Heart*, o devir da interpretação/do espectador como intérprete e o objecto/espectáculo final ocorrem ao mesmo tempo.

... só há interpretação a partir do momento em que há consciência crítica de si e do que se está a fazer...

Por outro lado, diria que há muitas figurações que não são interpretação e há figurações que são interpretações fundamentais. Tudo isso para mim depende da relação construída com a obra e com o momento de apresentação da obra.

A presença de um corpo, de um indivíduo ou de uma pessoa em palco numa determinada obra de arte performativa ou num espectáculo ao vivo, só se configura como interpretação a partir do momento em que foi construída uma relação em que as ferramentas, ou a falta delas, que aquela pessoa tenha, lhe permite interpretar, traduzir qualquer coisa, ler ao vivo qualquer coisa, que vai para além de um gesto involuntário de quem está a ser manipulado por outro – como acontece muitas vezes no teatro interactivo, que é

uma espécie de presença da pessoa que não está precavida para aquele momento e, de repente, tem uma função dramaturgica. Mas nada disso

torna aquela pessoa num intérprete; quanto muito, muitas vezes, torna aquela pessoa numa vítima.

O caso da Cristina Vidal, em *Sopro*, é muito interessante. A Cristina faz exactamente o que faz num

ensaio. Ou seja, “ponta”. Tem o texto na mão, tenta ser o mais neutra possível, tenta ser o mais parecida possível com uma tentativa de invisibilidade da “ponta”, num complicado equilíbrio entre estar em cena/estar presente e nunca ser demasiado presente. Ainda assim, o facto de a Cristina ter consciência absoluta da leitura daquilo que é a sua função em palco torna-a numa intérprete do primeiro ao último momento da peça. A capacidade crítica que ela tem do seu papel e aquilo que ela construiu enquanto relação sua com aquela obra

fazem-na protagonista silenciosa do espectáculo. Ela é também a única pessoa que está em cena do princípio ao fim. É a intérprete absoluta. Não sendo actriz, ela é a intérprete por excelência.

Acho que a grande questão do que torna alguém um intérprete não é a dos recursos que se tem, técnicos ou artísticos, não é o tempo que se está em palco, é o crime premeditado. Ou seja, só há interpretação a partir do momento

Acho que a grande questão do que torna alguém um intérprete não é a dos recursos que se tem, técnicos ou artísticos, não é o tempo que se está em palco, é o crime premeditado. Ou seja, só há interpretação a partir do momento em que há consciência crítica de si e do que se está a fazer, mesmo que com poucos recursos.

em que há consciência crítica de si e do que se está a fazer, mesmo que com poucos recursos. Como tem poucos recursos técnicos para dança um intérprete da companhia Dançando com a Diferença, ainda que possa ter poucos recursos

de execução técnica, torna visível a consciência absoluta do gesto artístico, sendo por isso que um espectáculo da Dançando com a Diferença é necessariamente um acontecimento artístico. São acontecimentos estratosféricos, em termos artísticos, porque tudo o que falta em norma técnica é brutalmente

compensado em premeditação, em consciência artística. Isso quer dizer que está tudo no que se construiu com a obra e com aquele momento que se está a viver. É isso que determina o intérprete, que pode não ser um artista, ou um intérprete profissional, e ainda assim ser um intérprete – da mesma forma que um artista profissional, apanhado de surpresa, sem construção e sem relação crítica com a obra, não é um intérprete.

A tendência
do intérprete-criador,
que vem de meados
do século XX
e cuja raiz facilmente
podemos identificar
na emergência
das novas vanguardas artísticas
do século passado cruzadas
com mudanças radicais
na organização social,
parece estar instalada.

O INTÉRPRETE COMO MÁQUINA DE DRAMATURGIA E CRIAÇÃO

"As indicações dos pedais eram de Beethoven, o piano certamente não era, mas sim um moderno Steinway, com tantas semelhanças com o instrumento da época quanto um biplano tem para um jumbo jet."
Kenneth Hamilton

Mickael de Oliveira, dramaturgo e encenador, refere-se ao intérprete como “o porta-voz de um movimento e de um texto”. E clarifica o sentido em que aplica a palavra: “alguém que pensa em particular sobre o texto”. Ele, que é dramaturgo e dramaturgista, que escreve para actores que são pessoas com quem escolheu trabalhar, e que escreve muitas vezes juntamente com os actores em processos de criação do espectáculo em que, juntos, experimentam o texto nos ensaios, considera o intérprete “máquina de dramaturgia sem comparação”. E explica porquê. “Uma pessoa pode escrever 100 páginas de texto em casa e achar que faz sentido para si, mas quando chega aos ensaios esse sentido tem de ser alargado a todos aqueles que estão implicados e tem de ser explicado. Às vezes há erros de *raccord* e é preciso alterar, outras vezes o erro até funciona e podes aproveitar. Outras vezes o que foi previamente escrito não faz sentido nenhum para a construção do espectáculo, portanto rectificas, cortas, agilizas. O intérprete agiliza a própria dramaturgia do texto.”

Miguel Ramalho, bailarino principal da Companhia Nacional de Bailado não tem dúvidas. “Um intérprete é sempre criador porque está a criar enquanto intérprete. Gosto de ter claro que sou um executante e, enquanto tal, o coreógrafo passa-me exactamente o que quer e eu ocupo-me em concretizar. Mas o que mais se usa hoje é o intérprete chegar a ser tão coreógrafo quanto o coreógrafo em termos de geração de material conforme se desenvolve o processo criativo. Eu sempre quis ser autor e tenho a sensação que, actualmente, depois de todos estes anos em que danço, com todos os mestres com quem trabalhei, mesmo que eles me acompanhem, sou mais independente em relação à minha carreira.”

No ano de 2017, Miguel Ramalho estreou-se na coreografia. “Ainda não tinha feito uma peça que dissesse ‘é minha’, mas sempre estive perto da criação, sempre fui criador enquanto bailarino. Normalmente, sinto que os criadores utilizam muito o que tenho para dar, e nem me refiro apenas à improvisação – às vezes tem só a ver com a versatilidade como o movimento é feito. Enquanto bailarino, acho que uma das minhas vantagens enquanto intérprete é que sou versátil, o que permite que o coreógrafo molde a sua ideia ao meu corpo.”

A tendência do intérprete-criador, que vem de meados do século XX e cuja raiz facilmente podemos identificar na emergência das novas vanguardas artísticas do século passado cruzadas com mudanças radicais na organização social, parece estar instalada. E não é um fenómeno reconhecível apenas no teatro ou na dança. Esta é a opinião de Adolfo Luxúria Canibal, que se identifica mais como autor do que intérprete: “não sei se é geracional mas é possível que seja, penso que talvez pertença a uma geração de músicos que é mais autor no sentido do intérprete que se interpreta a si próprio, que no caso da música fica enquadrado na expressão *singer-songwriter*”. Algo como... cantautor, escritor de canções ou cantor-compositor...

No cinema como na música, cada vez ocorre mais a troca de papéis, daquele que hoje é autor no seu projecto e que, num seguinte, liderado por um outro artista, passa a intérprete. Esse trânsito permanente é uma marca

“Sempre fui muito criador enquanto bailarino. Normalmente, sinto que os criadores utilizam muito o que tenho para dar, e nem me refiro apenas à improvisação – às vezes tem só a ver com a versatilidade como o movimento é feito. Enquanto bailarino, acho que uma das minhas vantagens enquanto intérprete é que sou versátil, o que permite que o coreógrafo molde a sua ideia ao meu corpo.”

Miguel Ramalho

dos tempos actuais. Os modelos de criação são muito variáveis, vão desde o formato mais tradicional e hierarquizado ao colectivo e colaborativo, de autoria partilhada. A tendência, até por questões da economia da arte, é para a colaboração artística em posições de autoria variáveis. E esta é apenas uma primeira abordagem à questão, que logo aqui lança muitas das problemáticas a que está associada e que inclui parâmetros e zonas nebulosas, ou que pelo menos suscitam pontos de vista e posições muito distintas e inclusive levantam dúvidas quanto à justa atribuição do reconhecimento de cada um no processo artístico, tanto em termos de designações na ficha artística e identificação dos originadores dos materiais gerados quanto na devida remuneração pelo trabalho desenvolvido e pelo contributo criativo.

Para já, fica uma interrogação de Simão Costa, ele que vem da música clássica e tem uma vasta experiência como autor e intérprete e executante... também na música contemporânea. “Na música clássica, na nossa contemporaneidade, um intérprete de topo de carreira dos anos 30 ou 50 do século XX não entraria em nenhuma escola superior de música do mundo. Porquê? Porque ele tinha um grau de liberdade de interpretar os compositores incompatível com as exigências para o que, hoje em dia, é considerado essencial para um intérprete entrar numa escola superior de música. No entanto, esse intérprete pode ter feito uma carreira gigante, até é possível que seja reconhecido. Esta é uma observação muito genérica, mas já fiz este exercício várias vezes, em contextos diversos. Portanto, nesse caso, tal como no século XIX, o intérprete tinha imensas liberdades. O texto do compositor era uma mera sugestão. Era normal fazer alterações em alguns parâmetros na escrita musical, fazer mais lento, mais devagar, arrastar... No Barroco, por exemplo, não havia sequer indicação se era para tocar *forte* ou *piano*, ou seja, a intensidade da música estava omissa porque não havia instrumentos de tecla que tinham esse parâmetro activo, por isso é que apareceu o piano-forte, que vem adicionar essa variável do *piano* e do *forte* aos instrumentos de tecla, como um desenvolvimento.”

O debate sobre a questão está aberto na música há muito. No livro *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, o pianista e musicólogo Kenneth Hamilton fala precisamente de relação entre a herança histórica e a abordagem contemporânea do intérprete. Um dos exemplos que dá é o de um recital de sonatas de Beethoven, que qualifica como uma experiência miserável, expondo as diferentes circunstâncias em que a releitura decorre, inevitavelmente, até por questões relativas ao desenvolvimento tecnológico.

“Até que ponto esta ocasião fúnebre, este desinteresse pelas obras-primas musicais, se relaciona com qualquer tipo de concerto que Beethoven pudesse ter conhecido? Dificilmente. Teríamos que esperar por muitas décadas após a composição das sonatas para encontrar tal evento. E quanto ao estilo interpretativo, com a sua adesão ultra-escrupulosa à letra da partitura, até à quase exacta observação das instruções do pedal no primeiro andamento da Sonata ao Luar? A plateia ficou compreensivelmente surpresa com o nevoeiro sombrio de som que surgiu a partir disso, porque se as indicações dos pedais eram de Beethoven, o piano certamente não era, mas sim um moderno Steinway, com tantas semelhanças com o instrumento da época quanto um biplano tem para um jumbo jet. O efeito musical resultante foi, previsivelmente, muito diferente, e transformou o que provavelmente se pretendia ser uma fusão subtil de dissonâncias suaves numa cacofonia mais estridente. Isso fez com que Beethoven parecesse ousadamente iconoclasta, mas também incompreensível. Como chegamos aqui vindos de uma cultura de piano muito mais variada, espontânea e improvisada do século XIX, época em que, ironicamente, a maior parte do nosso repertório foi realmente composto? Que lições o registo histórico nos ensina que podem ser aplicadas novamente à execução moderna?”

*“Quem é original?
Tudo que fazemos,
tudo que pensamos,
já existe,
e somos apenas
intermediários
que usamos
o que está no ar,
só isso.”*

Henry Miller

**O ARTISTA-
-INTÉRPRETE-
-EXECUTANTE**

“Quem escreve as grandes obras? Não somos nós, os que assinamos. O que é um artista? É alguém que tem antenas, que sabe como se ligar às correntes que estão na atmosfera, no cosmos; ele apenas tem facilidade para fisgar, por assim dizer. Quem é original? Tudo que fazemos, tudo que pensamos, já existe, e somos apenas intermediários que usamos o que está no ar, só isso. Porque as ideias, porque as grandes descobertas científicas ocorrem ao mesmo tempo em diferentes partes do mundo? Isso também é verdade a respeito dos elementos que vão formar um poema, um grande romance, ou qualquer obra de arte. Já estão no ar, ainda não foram registados, nada mais. Precisam de alguém, um intérprete, para as dar à luz.”

Henry Miller

Se é complexa para a percepção pública generalizada a figura dos direitos conexos

aos direitos de autor, que, sendo indissociáveis, se diferenciam claramente dos últimos – os direitos de autor –, mais ainda complexo se torna este panorama de questionamento em que o intérprete é muitas vezes implicado como co-criador e é muitas vezes referenciado nas fichas artísticas assim mesmo, como co-autor.

Temos aqui um campo amplo de discussão, que parte da crescente fundamentação da valorização mais íntima do contributo criativo do artista, intérprete e executante na autoria – entendida enquanto “conexo ao direito de autor” –, que assim se formula como uma figura mais próxima do autor e, nesse sentido, distancia-se mais do produtor

ou de outros agentes envolvidos nas transações de criação e produção e comercialização de objectos culturais, mesmo se todos participam desta cadeia de criação cultural e são por isso, cada um, a seu modo, relevantes.

Pedro Wallenstein, presidente da GDA e da Fundação, formula o intrincado da questão assim: “No fundo, a sensibilidade que temos – do tecido social e da economia – é que os gestores das televisões, das transmissões por cabo, ou das associações de comerciantes, aquilo que consideram é: alguém criou, o autor, isso percebe-se, e por isso se resolve facilmente. Depois há os produtores, isso percebe-se também, porque são empresas que produzem determinado bem físico que se pode comprar: disco, dvd, etc. Depois há umas figuras intermédias, que são os artistas, que para aqueles utilizadores

deveriam, através da relação contratual, já ter o problema todo resolvido, e cujo entendimento de quem são continua a ser complexo. A tradição jurídica, fundamentada desde há centenas de anos, é de que é inevitável uma maior protecção do autor do que dos restantes intervenientes.”

“A sensibilidade que temos – do tecido social e da economia – é que os gestores das televisões, das transmissões por cabo, ou das associações de comerciantes, aquilo que consideram é: alguém criou, o autor, isso percebe-se, e por isso se resolve facilmente. Depois há os produtores, isso percebe-se também, porque são empresas que produzem determinado bem físico que se pode comprar: disco, dvd, etc. Depois há umas figuras intermédias, que são os artistas, que para aqueles utilizadores deveriam, através da relação contratual, já ter o problema todo resolvido, e cujo entendimento de quem são continua a ser complexo. A tradição jurídica, fundamentada desde há centenas de anos, é de que é inevitável uma muito maior protecção do autor do que dos restantes intervenientes.”

Pedro Wallenstein

Não deixa de ser paradoxal o entendimento generalizado sobre o assunto: por um lado, o legislador entendeu que os direitos que aqui importam salvaguardar estão profundamente próximos na sua essência do direito de autor, por isso mesmo – aliás, tal como a nomenclatura que o qualifica sugere (“direitos conexos aos direitos de autor”) – a aplicabilidade jurídica está consagrada em artigos que desenvolvem neste sentido, dos direitos conexos, os direitos de autor. Ainda que distintos, podemos extrair naturalmente daqui que é maior a proximidade de essência destes direitos dos direitos de autor do que dos direitos de propriedade industrial. O trabalho da GDA, desde 1996, ano em que começa a funcionar, é também o de clarificar esta distinção, ainda segundo Pedro Wallenstein:

“Muito lentamente, com muita resistência do mercado e da cultura, trabalhamos sobre esta ideia instalada de que o que interessa é o direito de autor e de que o restante é um bolo indistinto de direitos de mercado. Se assim fosse, os artistas seriam subalternos dos produtores. Se na altura não os reconheciam, vão reconhecendo agora os artistas, intérpretes e executantes como titulares de um direito moral e não só patrimonial, tal como os autores. Esta ideia traduz um significado de que os artistas são mais parecidos com os autores do que com os restantes intervenientes no processo de produção cultural, estando mais próximos estes da propriedade industrial. No fundo, uma cadeia de televisão, uma editora discográfica e uma editora de livros estão mais próximas da propriedade industrial do que do direito de autor, no que respeita à obra do espírito. Mas esta é apenas a minha convicção, não é necessariamente consensual nem juridicamente corporizada.”

Pode não ser afirmada com consenso, mas os factos apontam mais para uma concordância com o que Pedro Wallenstein defende. Senão, vejamos uma notícia do jornal Expresso de 2013 que dá conta precisamente deste intrincado debate entre artistas e agentes de indústria cultural, onde os equívocos sobre a matéria tratada são manifestos, evidenciando por um lado a difícil discussão pública de um tema complexo e pleno de subtilezas, e por outro lado tornando clara a tendência natural de atribuir um valor de propriedade intelectual e criativa aos direitos conexos – neste caso relativos à utilização pelas televisões do trabalho dos cooperadores e administrados da GDA e dos seus representados, que o jornal identifica como sendo uma questão de “direitos de autor”.

Em causa está uma das batalhas travadas pela GDA: a cobrança do pagamento por parte da SIC e da TVI da “remuneração correspondente a 1,5% das receitas publicitárias anuais dos dois canais pelos direitos de utilização da imagem dos seus associados” por um período de 10 anos,

desde 2004, a que acresce a discussão sobre a forma de cálculo para aferir o montante a cobrar.

Em debate estava, então, a contrapartida proposta pela SIC e a TVI de “definição de um modelo de pagamento com base nos minutos de emissão em que os artistas efectivamente participam – uma proposta que foi, de resto, subscrita pelo Tribunal de Oeiras, defendendo na sentença que a fixação desta remuneração não deve ser indexada à publicidade, mas sim definida com base num valor por minuto de prestações exibidas, sendo o valor de cada minuto a apurar em incidente de liquidação”.

Das muitas dificuldades do debate público desta questão, uma está precisamente plasmada no artigo citado, pelo facto de se referir à questão como sendo de “direito de autor”, quando se trata de “direitos conexos” ao “direito de autor”. Na verdade, este ‘amalgamar’ de realidades, bem distintas na especialidade, é compreensível e legítimo, pois mesmo os especialistas na matéria se referem, por sintetismo e economia, ao conjunto do corpo que constitui o Código do Direito de Autor e Direitos Conexos como o das questões na generalidade atinentes ao “direito de autor”. As exigências de eficácia da comunicação obrigam a simplificações que não clarificam, e menos ainda ajudam a debater, a complexidade da questão em causa. O equívoco pode assim ser entendido como mais um argumento para a defesa do território que, como entende Pedro Wallenstein, está mais próximo do direito de autor, sem se confundir com este, do que da propriedade industrial dos editores ou dos organismos de radiofusão.

Esta requalificação do “intérprete emancipado” não significa hostilidade ou afastamento da causa maior da dignificação da propriedade intelectual dos criadores. Pelo contrário, é com solidariedade e pragmatismo que a GDA apoia e se envolve nos grandes objectivos comuns, sejam eles políticos, jurídicos ou económicos, das diferentes categorias de titulares de direitos. A forma, por exemplo, como artistas e produtores foram capazes de criar complementaridades e sinergias eficazes para abordar o complexo universo da Comunicação Pública – as centenas de milhares de estabelecimentos públicos que utilizam diariamente obras musicais ou audiovisuais – chegou mesmo a ser ‘estudo de caso’ internacional, tanto pela civilidade e equilíbrio entre os diferentes interesses, como pelo rigor e economia de escala alcançados através dos protocolos celebrados entre a GDA, por um lado, e a Audiogeste (produtores fonográficos) e a Gedipe (produtores audiovisuais), por outro.

No fim de contas, estes parceiros acabam, pelos benefícios mútuos que resultam do incremento de receitas nestes projectos, por participar indirectamente no reforço de meios imprescindível para a prossecução dos

fins solidários da Fundação GDA. A GDA lançou uma primeira linha de apoio aos artistas de meio milhão de euros em resposta rápida à pandemia. Imediatamente concluiu que não era suficiente e lançou, em Junho, numa iniciativa conjunta de artistas, produtores audiovisuais e fonográficos, o Fundo de Solidariedade com a Cultura, juntamente com a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, a Audiogest e a Gedipe, que arrancou com 1,35 milhões de euros, mas que se abriu a todas as contribuições – depois juntaram-se, por exemplo, a bilheteira líquida do festival Regresso ao Futuro e as sessões do espectáculo “By Heart” de Tiago Rodrigues, no Teatro Nacional D. Maria II.

No fim de contas, estes parceiros acabam, pelos benefícios mútuos que resultam do incremento de receitas nestes projectos, por participar indirectamente no reforço de meios imprescindível para a prossecução dos fins solidários da Fundação GDA.

Parte das dificuldades em comunicar o que está aqui em causa tem precisamente a ver com a riqueza do universo em questão. Desde logo, existe um entendimento sobre a necessidade de uma visão integrada e inclusiva da realidade, onde coexistem parâmetros e referências tão distintos que chegam a parecer contraditórios ou pelo menos paradoxais. Mas esse é o desafio do século XXI.

É em todas as esferas de acção, pensamento e imaginação, e em prol de uma visão integradora da diversidade, que a GDA opera. É esta a orientação que informa a sua história ainda recente, mas já com provas dadas de que é possível pensar a sociedade a partir de um entendimento duplamente generoso e realista da gestão e redistribuição dos recursos gerados pelos artistas, intérpretes e executantes. É este mesmo universo profundamente humano e criativo que serve de matéria de reflexão para uma outra secção deste livro: a inquirição do que constitui hoje um artista-intérprete e executante, num pensamento e discussão feito a muitas vozes e escutando perspectivas

e experiências de vida na arte muito distintas, e a convicção de que um debate assim participado contribui substancialmente para reforçar a ideia de que o futuro pertence a uma sociedade onde valores como a solidariedade, partilha, imaginação e criatividade são fundamentais e importa investir neles, nas pessoas e na sua imaginação. É da construção do futuro que aqui se trata, a partir do caso exemplar da cooperativa GDA – Gestão dos Direitos dos Artistas e da sua Fundação e tomando as questões geradas pela sua acção como fundadoras de um debate estimulante e construtivo.

O CANTOR LÍRICO, INTÉRPRETE-CRIADOR

Lúcia Lemos

O cantor lírico, intérprete-criador

“Originalmente é o próprio espanto que engendra e difunde a calma, e é devido a essa calma que o abrigo contra todos os ruídos, inclusive o da própria voz, se torna a condição indispensável para que, a partir do espanto, um pensar se possa desenvolver. Isso implicitamente significa que tudo que entra no círculo desse pensar sofre uma transformação.”

(Arendt, 2013, p.285)

O cantor lírico – profissão à qual pertença e que oriento pedagogicamente – pertence a um grupo de artistas definidos pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) como “artistas, intérpretes ou executantes” que reúne os “actores, cantores, músicos, bailarinos e outras pessoas que representam, cantam, recitam, declamam, actuam, interpretam ou executam de qualquer modo obras literárias ou artísticas ou expressões de folclore.”¹ Com efeito, na música dita erudita, e em oposição a outras tradições nas quais o cantor se confunde com a figura de autor, o intérprete não escreve o texto nem compõe a melodia: posiciona-se enquanto “*umile ancella del genio creator*”,² como canta a soprano na aria da ópera de Cilea, “Adriana Lecouvreur”. Obedece a normas técnicas e estéticas para satisfazer os requisitos do repertório e honrar os autores da peça que executa. A ópera surge como arena privilegiada para uma reflexão sobre a criação, por oferecer o espectáculo completo – auditivo e visual – e envolver uma equipa de peritos de várias áreas em colaboração. Estes dividem-se entre os profissionais que se ocupam do aspecto acústico do espectáculo (maestro e músicos) e os responsáveis pelos aspectos visuais (cenógrafos, aderecistas, mestres de guarda-roupa, técnicos vários e encenadores). Na intercepção das duas funções, o cantor lírico fornece, com a sua pessoa, a matéria prima à dupla intervenção sonora e visual e à dialéctica da expressão musical com a linguagem dramática. No entanto, o seu papel criativo necessita, a meu ver, de alguma explicitação.

Se a sua acção interpretativa é constantemente contrabalançada ou mesmo dirigida por outros – sejam eles maestros, encenadores, outros

instrumentistas ou professores de voz –, o cantor não se limita a ser apenas um seguidor de intenções e concepções artísticas de outrem: constitui, em si mesmo, pelo som da sua voz, um dos elementos-chave do processo da criação artística. Não obstante, numa época que glorifica o acto criativo em si mesmo – por vezes em detrimento da qualidade, do sentido ou da profundidade das propostas artísticas – e confunde fenómenos mediáticos com inventividade, falar de interpretação musical como um acto de criação poderá levantar algumas suspeitas, sobretudo quando esta é justaposta a modalidades musicais onde a improvisação tem um lugar preponderante ou onde a autoria se confunde com o acto interpretativo. Com efeito, se historicamente o intérprete da música clássica viu a sua acção fundir-se mais e mais com a figura do compositor, posicionando-se enquanto prolongamento do mesmo, a sua missão não se limita a constituir um eco fiel de um pensamento artístico devoluto. No caso do canto, à necessária apropriação da obra efectuada por qualquer músico que faz renascer a obra musical, adiciona-se uma verdadeira incorporação, através da componente *corporal* – a voz – pela qual o cantor dá vida à partitura do compositor e ao texto do poeta ou do libretista. Estas várias circunstâncias colocam-no na singular intersecção de uma exigência de rigor com a criatividade expressiva.

Mas que papel ocupa o intérprete do canto na cadeia de criação? Para responder a este questionamento, procurarei identificar as particularidades da actividade do cantor e explicitar de que forma constrói o seu instrumento musical – ou seja, ele próprio – para contrapor o labor artístico e transformativo que origina a sua sonoridade à ideia comum de voz enquanto talento ou atributo físico de excepção. Em seguida, procurarei descrever o processo interpretativo que se desenvolve ao abordar musicalmente uma partitura, e reflectir sobre o seu lugar nos processos de criação.

ENTRA O CANTOR

“A voz eclode a cada momento como a expressão daquilo que ‘eu sou’, de ‘mim’ como algo distinto, individual, pedindo uma atenção e um suporte particulares.”³

(Combeau, 2002, p. 78)

No canto, prevalece o elemento musical: a voz desenha uma melodia e estabelece com os outros instrumentos um diálogo harmónico. Em adição, comunica um significado fornecido pelo texto, poético ou dramático. Para além disso, o cantor comunica pelo som *puro*: para além do conteúdo estético da melodia do compositor ou do teor poético ou dramático do texto, é sobretudo o *som da voz* em si que contém a informação essencial. Para usar as palavras do pedagogo da voz Harrison (2014, p. 101), “o texto abre o caminho e fornece a camada intelectual da prestação, mas é a voz humana que então fornece um importantíssimo subtexto sem o qual o desempenho não pode ser completamente compreendido e partilhado genuinamente”.⁴ A palavra *voz* deriva dos termos latinos *vox* e *vocare*, que significam chamar. Um chamamento contém, para além do conteúdo verbal, um elemento sonoro para chegar a alguém, atingir o outro, estabelecer contacto: o som, por si próprio, transmite um significado antes do significado, “o sentido do afecto maior que existe, em todas as suas variações, o afecto de dizer a vida”, como escreve o professor Henri Meschonnic (1997, citado por Castarède, 2005, p. 27) no seu *Le Théâtre dans la Voix*. Antes da palavra, a voz, enquanto som, é um gesto em si mesmo. “A voz é sujeito”.⁵ É a voz que *toca*, enquanto instrumento musical, mas também enquanto elemento *humano*, quase físico, de relação.

Em espectáculo, ensaio, estudo ou aula, é o estado do seu som, da sua *voz*, que ocupa, primeiramente, a atenção do intérprete do canto. A constante optimização do som emitido será sempre a prioridade do seu trabalho, invadindo o seu quotidiano, tanto enquanto jovem aprendiz como enquanto profissional activo. Por outro lado, o seu instrumento vocal é directamente afectado pelas flutuações da vida física e emocional, tornando instáveis as suas aquisições. Em contraste com outros músicos, cujo instrumento é exterior ao executante, a identidade do cantor confunde-se com o próprio instrumento que procura desenvolver (Chapman, 2012, 2017; Harrison, 2006, 2014; Smith 2007), provocando-lhe, simultaneamente, uma grande vulnerabilidade e, por vezes, um indesejável enaltecimento do ego. Certos autores afirmam que a relação do cantor com a sua voz é tão primordial que na maioria das vezes encontramos uma verdadeira identificação entre o ser profundo e o som que produz (Harrison, 2006): tal coincidência gera uma confusão entre qualidades intrínsecas (talentos) e competências adquiridas, ou seja, entre aquilo que o cantor é e o que consegue, ou não, realizar profissionalmente. A forma como coordena essa preocupação central com o que chamamos “a interpretação” (ou seja, a construção musical e estilística, a elaboração da personagem, o trabalho do corpo no espaço, a comunicação e a liberdade criativa no momento) define o grau de excelência da sua prestação.

Se é facilmente entendível que a perícia de um instrumentista, de um bailarino ou de um atleta reflecta as incontáveis horas de estudo, a equivalente destreza de um cantor será comumente e injustamente atribuída apenas às suas capacidades naturais, ou seja, à sua voz que, enquanto atributo físico, é por muitos tomada como dádiva inata, tornando-se mesmo, em certos casos, objecto de um certo endeusamento. Sem pretender negar a diversidade das personalidades, das inteligências, dos corpos, das atitudes de aprendizagem ou das expressividades artísticas, nem desejar encetar uma discussão sobre o inato e o aprendido, parece-me importante questionar a pertinência da sobrevalorização de um talento *natural* – entendido, neste contexto, enquanto característica física produtora de um som – numa actividade onde o artista se confunde com a obra de arte.

Antes de prosseguir, parece-me relevante distinguir o conceito de voz *natural* das vozes cantadas que ouvimos habitualmente e que se tornaram a *doxa*: com efeito, habituámo-nos a considerar naturais, sem questionar se respeitam na sua emissão a natureza humana, variantes da voz falada apenas audíveis por ajuda de amplificação electrónica. A estes sons comuns, certos pedagogos da voz como Husler e Rodd-Marling (1976) ou Harrison (2006, 2014) opõem aquilo a que chamam a voz cantada *natural*, pré-existente à fala, que apresenta em relação a esta última um funcionamento fisiológico muito mais amplo do ponto de vista dos elementos corporais envolvidos. Uma voz natural, para estes autores, seria então uma *physis* ordenada no sentido aristotélico, presente em todos os seres humanos à nascença, que, na maioria dos casos, se perde quando deixa de ser usada, sendo gradualmente substituída por uma expressão menor do ponto de vista da globalidade do movimento, mas mais subtil do ponto de vista da significância: a voz falada. Mais próxima das vocalizações primitivas de cariz emocional, dos sons originais pré-linguísticos, a voz cantada *natural*, para estes autores, permitiria uma expressão emotiva singular e verdadeira. Uma tal voz, pela sua ressonância humana, afectar-nos-ia directamente, no sentido espinosiano do termo (de provocar afectos), pelo seu som apenas, independentemente do sentido das palavras, da envolvência poética ou musical, de um gosto particular ou da sua adequação a um estereótipo de beleza. Assim, o som belo, essa voz *natural*, mas também capaz de criação artística, independentemente da sua pertença a um cânone ou estilo, clássico, popular o outro, seria a *physis* pura do cantor, aquela que põe em acção e respeita uma *fisiologia*, ou seja, um funcionamento corporal natural.

PRIMEIRA CRIAÇÃO: A CONSTRUÇÃO DO INSTRUMENTO MUSICAL, A VOZ

“Aspirar a uma voz cantada equilibrada é aspirar a sermos nós mesmos, acrescentando a possibilidade de explorar e fazer reconhecer a paisagem da emoção e da alma da experiência humana em geral.”⁶

(Harrison, 2006, p. 230)

No ensino do canto, vários pedagogos sustentam que “cantar é natural” (Chapman, 2012, 2017; Harrison, 2006, 2014; Husler e Rodd-Marling, 1976) por o canto utilizar o mesmo mecanismo fisiológico da vocalidade primitiva de um recém-nascido. Direi que tal afirmação poderá, no entanto, ser pervertida se significar que um cantor apenas necessita de “abrir a boca” para cantar, como sustentam por vezes outros instrumentistas ou mesmo o público em geral, crendo que basta “ter voz” e aprender música para se exercer a profissão de cantor, seja ele de música erudita ou de outras tradições que utilizam a voz com ajuda de amplificação electrónica e cujo treino difere no propósito e na extensão. Com efeito, se a voz cantada é humana e natural na sua origem, na maioria dos casos, esse canto primitivo precisa de ser recuperado pedagogicamente, para restituir o seu funcionamento original. Esse treino ou “técnica” vocal seria, nesta perspectiva, um retorno a uma unidade fisiológica perdida, “uma reunificação holística do cantor consigo próprio” (Harrison, 2006, p 69).⁷

Por outro lado, o canto primitivo evoluiu, na tradição ocidental que conheço, para uma actividade elaborada, corporal, sensível e inteligente, susceptível de ser considerada artística. Algumas das dificuldades encontradas pelos jovens aprendizes poderão, a meu ver, advir do facto de a sua actividade não ser entendida na sua essência, enquanto desenvolvimento de uma mestria, por oposição a uma demonstração musical de um atributo natural que fenómenos mediáticos teimam em sublinhar, travestindo uma profissão de pesquisa artística numa exibição circense de egos em busca de aplauso. De facto, no canto lírico, o cantor parte de um instrumento embrionário que constrói – corporal e sensorialmente falando – até conseguir executar as intenções do compositor. Para tal, percorre um caminho de desenvolvimento físico e psicológico, explorando e formando o corpo enquanto órgão de fonação e ressonância, capaz de lhe permitir sobrepor-se ao volume sonoro de uma orquestra e cantar sem amplificação.

A voz que o cantor apresenta nos palcos resulta, então, de um demorado trabalho de recuperação de um funcionamento natural antigo e da sua adaptação a requisitos artísticos, portanto artificiais. A “técnica vocal” corresponde a um trabalho primeiramente físico, mas também perceptivo e expressivo, sem o qual o cantor não conseguirá adequar-se ao repertório, desenvolver a sua afinação, graduar o volume, a extensão e a agilidade da sua emissão. Aprender a cantar significa então, antes de mais, construir o seu próprio instrumento musical, formando tónus muscular, descobrindo coordenações diversas e equilibrando percepções, audição e intenções expressivas. Simultaneamente, o cantor assimila uma linguagem musical e dramática, integra variados estilos, e desenvolve a sua expressividade para lhe permitir comunicar uma emoção pessoal e veicular uma sensibilidade e um sentido. Para isso, o jovem cantor empreende uma viagem – análoga à que realiza um actor ou um bailarino – de exploração e desenvolvimento dos potenciais comunicativos e expressivos para transmitir, através de si, um texto e uma situação dramática, e poder abordar o repertório que, com as suas exigências estilísticas e tradições, o solicita para uma execução simultaneamente rigorosa e inspirada.

A voz do cantor, enquanto instrumento interior, confunde-se com o artista e oscila com as vivências físicas e emotivas. Talvez, por essa razão, poderá exprimir a complexidade da emoção humana. Chegado à sua vida profissional, este instrumento recuperado e reconstruído passo a passo não se apresenta estável: a perícia conseguida por uma voz será sistematicamente posta em causa pela sua própria evolução. O seu funcionamento depende de uma complexa coordenação de movimentos musculares, de percepções e de um estado de disponibilidade e de atenção a si mesmo que, como na alta competição, necessita de um treino regular, de um frequente acompanhamento e de cuidados de saúde constantes. “Cantores sem supervisão”, explica a pedagoga Janice Chapman, (2012, p. 9) “raramente mantêm o seu nível de proeza técnica”,⁸ sobretudo porque têm alguma dificuldade em perceber correctamente o seu próprio som. Assim, o processo contínuo de exploração vocal prolonga-se *ad infinitum*: como diria Maria Filomena Molder (2016) a propósito da vida, “nunca se acaba de aprender a cantar”.

A construção vocal do cantor surge então enquanto primeira *criação* do seu percurso artístico. A sua aprendizagem é, em primeiro lugar, um trabalho sobre si mesmo, não apenas na exploração do seu corpo enquanto fazedor de som, mas também de si próprio enquanto ser sensível, expressivo e comunicante. Um propósito profissional transforma-se num itinerário de transformação do cantor enquanto ser humano sensível e reflexivo,

numa autoformação enquanto pessoa que actualiza potencialidades físicas, perceptivas, expressivas, cognitivas e emocionais, realizando um alargamento da consciência pela vontade de comunicar a outros um som humano, a beleza de uma melodia, a profundidade de um texto.

INTERPRETAÇÃO MUSICAL: CRIAÇÃO E RE-CRIAÇÃO

“O alargamento considerável, a montante e a jusante, do campo de actividade do intérprete apenas lhe deixa a escolha de ser autenticamente cultivado, de forma a ser capaz de apreciar plenamente a interpenetração do passado e do futuro.”⁹

(Galpérine, 2017, p.8)

Comparar um cantor de ópera a um atleta de alta competição¹⁰ parece-me pertinente: ambos utilizam o corpo e é na solidão do momento presente que se jogará a qualidade da sua prestação. Mas, ao contrário do atleta, o objectivo do cantor não é sobrepor-se a outro. Se desenvolve um estado de potência, este é dirigido ao propósito de servir a música e partilhar o texto que *outros* escreveram para ele cantar. “O intérprete”, diz-nos a professora Manon Levac¹¹ (2006, pp. 45-60), “é reconhecido como aquele que transmite, que encarna a obra frente ao espectador. Pressupõe a existência de uma partitura textual, musical ou dançada que preexiste ao acto de interpretação.”¹² Esta definição de intérprete não se limita, no entanto, a um papel de mero executante de uma obra preexistente.

Como se processa o trabalho interpretativo de um cantor lírico? Começa por uma longa e solitária preparação, que equilibra a leitura da obra musical com o treino vocal necessário à execução da partitura. No entanto, não se trata apenas de reproduzir correctamente notas, tempos, pausas e inflexões dinâmicas, mas sim de procurar entender uma infinidade de pequenos detalhes, expressos pelo compositor por indicações musicais ou dramáticas. Susan Sontag (1982, pp. 5-7) utiliza o termo interpretação no contexto de um trecho literário ou de uma obra de arte, como um equivalente a “compreensão”, como um “acto consciente da mente que ilustra um certo código” na procura do seu sentido oculto. A linha interpretativa é, então, marcada desde o início por uma preocupação em

respeitar e tentar compreender ao detalhe as intenções do compositor, situando-o historicamente e interrogando o seu sentido. Nesta perspectiva, o intérprete procura primeiramente entender a linguagem musical do compositor, constituindo-se enquanto seu porta-voz fiel ou mesmo tradutor, propondo, deste modo, uma re-criação do seu universo original.

No entanto, a escrita musical, simultaneamente detalhada ao mais ínfimo pormenor, mas regulada amiúde por vocábulos descritivos de ambientes, posiciona os intérpretes entre uma enorme exigência de conformidade ao que lhes é pedido e uma extrema liberdade interpretativa, o que justifica a existência de várias “versões” de uma mesma obra. Os mitos românticos dos *virtuosi* amplificaram figuras susceptíveis de encarnar genialmente as propostas dos compositores, a que se seguiram esforços musicológicos que pretenderam contrariar voos por demais particulares, regulando, com fontes históricas, as formas correctas de reproduzir as obras musicais, constituindo-se em escolas e definindo estilos. É, pois, no interior de um sistema pré-existente que o intérprete do canto lírico irá orientar a sua demanda interpretativa. Procura primeiramente ir ao encontro dos requisitos musicais ditados não só pela escrita do compositor, como pela *doxa* estabelecida por outros intérpretes ou investigadores que, antes dele, já abordaram os mesmos trechos e deixaram, hoje em dia, rastos acessíveis através de inúmeras fixações discográficas ou videográficas. Partindo de uma premissa de fidelidade e rigor, o intérprete do canto sofre, no entanto, a pressão de oferecer ao público ávido deste nosso tempo, perspectivas actualizadas e inovadoras. É-lhe pedido não apenas que consiga executar tecnicamente a partitura, mas que, para além disso, possa, pelas palavras de Levac (2006, p. 49) “alimentar uma visão e servir o acto de criação”,¹³ ou seja, contribuir com um entendimento pessoal da obra, a nível musical, psicológico, cultural e existencial. Não se trata apenas de reproduzir gravações geniais, mas de se envolver pessoalmente no acto físico de dar voz e sentido a uma composição. Se a abordagem rigorosa da partitura constitui o primeiro suporte à criação de uma lógica interpretativa – o que pode, à partida, parecer paradoxal para o senso comum que entende criatividade como algo que se começa do zero –, por outro lado, o texto poético ou dramático fornece uma segunda direcção de compreensão justaposta ao discurso musical. Esta dupla abordagem, que irá delinear as suas possibilidades cénicas e comunicativas, distingue mais ainda o cantor dos outros instrumentistas, apesar de diferir significativamente da abordagem de um actor.

Em ópera, o intérprete é envolvido desde o primeiro dia no processo criativo da obra. Num ensaio aberto no Teatro da Cornucópia, o encenador

Luís Miguel Cintra, baseado na sua experiência da ópera *Le Dialogue des Carmélites*, sublinhou as diferenças entre a preparação cénica em ópera e em teatro: “no teatro”, afirma Cintra, “o trabalho de encenação é feito pelo encenador a partir do texto porque a linguagem dirige a concepção cénica. Na ópera”, contrapõe Cintra, pelo facto de ter como objectivo principal defender uma partitura e construir uma proposta antes de mais musical, “o cantor estuda sozinho o papel com muita antecedência e, no primeiro ensaio, não só o traz de cor como já construiu uma ideia da sua personagem”.¹⁴ Para além disso, o processo do cantor-intérprete consiste também em integrar na partitura fragmentos retirados à sua subjectividade para sustentar uma proposta honesta e orgânica da matéria composta pelos autores. Como escreve o pedagogo Richard Miller (2011, pp. 141,142), “a arte do cantor é uma arte de re-criação”: música e palavras “deverão ser projectadas pelo cantor com um sentido de criação na imediatez, em termos formais, primeiramente, e em seguida deixando que a sua própria vivência dite direcções e ideias”.¹⁵ Simultaneamente ao trabalho de leitura e memorização, o intérprete do canto criou já uma elaboração musical e dramática a partir do seu próprio entendimento e imaginação, acrescentando ainda à personagem e ao trecho musical o seu gesto vocal: é a sua voz – única e dificilmente repetível – que actualiza o projecto dos autores e irá responder aos seus ensaiadores.

Só então aborda os ensaios, musicais, primeiro, com o maestro ou o co-repetidor encarregado de transmitir uma visão de conjunto da partitura musical. Quando se confronta com o conceito do encenador, apresenta-se com um todo coerente ditado pelo conteúdo dramático ou poético do texto, mas sobretudo pelo propósito do compositor e pela vocalidade distinta que, enquanto intérprete, impõe à peça musical, o que condiciona, desde o início, a sua movimentação em palco pela exigência física do acto de cantar. Será então a própria experiência vocal do cantor e a forma como este realiza, ou não, o gesto sonoro requerido pelo canto que determinará a direcção interpretativa de determinado trecho musical, equilibrando, criativamente, exigências musicais com demandas dramáticas.

Após o longo período de incorporação, no qual procurou entender as linguagens dos autores, após a fase da experimentação e da fixação mnésica das várias direcções sugeridas pelos seus ensaiadores ou oriundas da sua improvisação e reflexão, compete ao intérprete abandonar uma atitude de cumprimento criterioso para tomar conta do palco, da obra e da sua própria proposta. “A história pessoal e corporal”, escreve ainda Levac (2006, p. 49), “presente em filigrana em toda a interpretação (...) coloca o intérprete numa posição ambivalente, oscilando entre o desabrochar

e a fragilização, a autonomia e a colaboração”.¹⁶ O cantor centra-se no momento presente e na sua voz para criar um estado de disponibilidade interior ou *presença*, e para comunicar de forma plena a música, o texto e a personagem que construiu, e assim integrar um elemento pessoal nas leituras do trecho musical imaginadas pelos outros intercessores do seu acto criativo. Apenas este empoderamento lhe permitirá enfrentar a extrema exposição e real vulnerabilidade que irá viver, para eventualmente poder surpreender-se, descobrindo ainda novos sentidos que jorram no momento do espectáculo. A qualidade final da sua interpretação resulta, sem dúvida, não apenas de uma exploração prévia das intenções dos autores, da adequação da partitura às particularidades do seu instrumento vocal, como também do seu próprio trabalho criativo desenvolvido a par e passo com outros executantes, sob a orientação dos directores cénico e musical.

Desta forma, o intérprete afasta-se do mero executante, pela acção hermenêutica de tradução e integração da obra dos vários criadores, tanto na direcção de uma sensibilidade pessoal como de uma actualidade. A labuta do intérprete corresponde, então, a uma tradução, a um serviço de mediador entre os autores e o público – ou seja, de desencobrimento e partilha de um sentido – e, simultaneamente, à necessidade de transmitir o seu próprio conceito à peça que canta e de lhe juntar a sua sensibilidade, em estreita colaboração com os que com ele partilham o palco ou que participaram, cénica ou musicalmente, das concepções do espectáculo. Assim, a múltipla pesquisa revela-se física – para assegurar a qualidade vocal (psicológica e erudita) para respeitar as intenções do compositor, sentir o texto no seu detalhe, seguir e completar as visões dos seus directores cénico e musical, e investir-se emocional e sensivelmente no acto de comunicação.

A “parte criativa do intérprete desde as primeiras balbuciações da obra é corrente mas desconhecida”,¹⁷ afirma ainda Levac (2006, p. 46). Com efeito, é comum atribuir-se a autoria de um espectáculo musical ao seu encenador ou ao seu maestro, ignorando o investimento e o contributo dos intérpretes. Do ponto de vista jurídico, “as prestações dos actores, dos cantores, dos músicos e dos bailarinos fazem parte do processo criativo de representação pública”, como se pode ler na página da OMPI;¹⁸ no entanto, o primeiro reconhecimento internacional destes direitos ditos “conexos” ao direito de autor interveio com a adopção da Convenção de Roma, apenas em 1961,¹⁹ que influenciou as legislações nacionais que regulam estes direitos, revelando a preocupação dos Estados em reconhecer esse papel criativo. Neste âmbito e em Portugal, muito fica ainda por interiorizar, porquanto produtores, programadores e público raramente têm a noção

da participação do intérprete no processo de criação, o que o coloca amiúde numa posição ambígua frente a várias entidades, nomeadamente na distribuição dos créditos, retribuições e direitos. Este papel criativo continua subalternizado e dependente de outros agentes preponderantes no processo de produção, nomeadamente no caso do cantor, cuja participação é amiúde equacionada com o juntar de um instrumento *natural* às composições, textos, encenações ou visões musicais de outrem. O desconhecimento não apenas do labor da sua construção instrumental, da sua pesquisa musical e dramática, como também do seu envolvimento expressivo no acto de cantar, poderá estar na origem de tal incompreensão.

CONCLUSÃO

“O nosso conhecimento da arte é portanto completamente ilusório, porque nós, enquanto sujeitos inteligentes, não nos identificamos com o ser que, enquanto único criador e espectador da comédia da arte, prepara um divertimento perpétuo para si próprio. Ele sabe algo da essência da arte apenas na medida em que o génio se funde com o artista original do mundo no acto de criação artística; pois nessa condição ele se assemelha maravilhosamente à insólita imagem de conto de fadas da criatura que consegue rodar os olhos e olhar-se a si mesma; agora é simultaneamente sujeito e objecto, ao mesmo tempo poeta, actor e espectador.”

(Nietzsche, 2005. p. 47)

Considero que não existe criação sem enfrentar uma certa ideia do que é criar, nomeadamente, sem questionar as concepções românticas que a equiparam a um *insight* sofrido *individualmente* por alguns eleitos incompreendidos, mal-amados ou, pelo contrário, idolatrados. Nas artes performativas, entender a criação como um processo de investigação e como um acto de colaboração entre várias personalidades artísticas poderá contribuir para erradicar estados de funcionamento que perpetuam mecanismos de poder que, a meu ver, apenas espelham um enorme desconhecimento dos sistemas de trabalho dos intérpretes e enfraquecem os desempenhos finais. Uma forma pós-modernista²⁰ de organização no

sentido de uma “inovação pela colaboração”, definida por Yue Lin e Michael Beyerlein como uma “abordagem focada no processo”, ou seja, um trabalho no qual os vários participantes na criação “partilham a mesma prática, se envolvem reciprocamente e negociam juntos o sentido” (2006, p. 66),²¹ será susceptível de apresentar resultados satisfatórios, nomeadamente num espectáculo total como é a ópera, mas, igualmente, noutras artes performativas. Um ponto de vista idêntico é apresentado numa conferência com Heiner Goebbels, na qual o encenador, compositor e professor alemão expõe os seus métodos de trabalho e as suas pesquisas, enraizadas numa comunidade de iguais e numa recusa sistemática de qualquer tipo de hierarquia. Gostaria de evocar as suas palavras, reencontradas numa entrevista concedida ao jornal *Público*, em Dezembro de 2013:

“Num espectáculo precisamos, constantemente, de propor uma tensão entre os diferentes elementos, tal como na música precisamos de contrapontos, como se criássemos um espaço entre essas diferentes forças: o texto e a música, o corpo e o espaço, a cenografia e a acústica, entre o que vemos e ouvimos. Estes contrapontos são importantes para abrir um espaço para a imaginação que é, no fundo, a coisa mais importante que se oferece ao público (...) E isso é o maior mistério da criação artística: a forma que se cria. A utopia reside na forma (...) estamos rodeados de uma série de formas que se assumem como *naturais*. Mas é quando começamos a desacreditar nessas formas *naturais* de representação que se passa a questionar tudo: a relação de trabalho, as divisões de tarefas, as noções mais básicas de teatro, de etiquetagem, como a intensidade, a presença, as relações entre música e teatro, ou entre o teatro e as outras artes.”²²

Sublinho, especialmente, no texto de Goebbels, a procura de inovação revelada nos modos de funcionamento dos vários elementos da equipa, e como essas dinâmicas, equitativamente aceites, transformam a própria proposta artística quando assumem a necessária interrogação das concepções vigentes sobre processos de criação.

Gostaria ainda de reiterar a necessidade de encarar a profissão do cantor, não como o exercício de um talento natural – sobre qual o próprio não possuiria nem mérito nem responsabilidade – mas como um complexo caminho de desencobrimento de potencialidades humanas e de investigação criativa plural, executada em parceria com outros participantes da pesquisa: músicos, maestros, encenadores, professores de voz. Reabilitar a componente criadora do cantor – que, como o escritor, incorpora o

pensamento alheio para inventar a sua linguagem e o seu sentido – face aos outros intercessores da sua profissão, poderá reequilibrar a sua individualidade nas dinâmicas estudantis e profissionais, fazendo ouvir a sua voz quanto a processos, ideias e limites de funcionamento social.

Em palco, terminadas as indicações dos mestres, do maestro e do encenador, o cantor encontra-se de novo só. Todos os egos que o dirigiram, afirmando a sua obra com ele e através dele, afastam-se no momento da verdade. É a ele que o público feroz ou amável irá escutar, contemplar, criticar ou adular, dissecando cada ruga da sua *performance*. No entanto, o seu “talento” existe apenas como resultado de uma imensa jornada efectuada pelo próprio, em diálogo com inúmeros intercessores que com ele colaboraram no seu acto de criação.

BIBLIOGRAFIA

Arendt, H. (2013) Martin Heidegger faz oitenta anos. Em *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras.

Artaud, A. (1989) *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda.

Lin, Y. e Beyerlein, M.M. (2006) Communities of practice: a critical perspective on collaboration. Em M.M. Beyerlein, S.T. Beyerlein e F.A. Kennedy (eds.) *Innovation through collaboration (Advances in Interdisciplinary Studies of Work Teams Vol. 12)*. Bingley: Emerald, pp. 53–80.

Castarède, M.F. (2005) Avant-propos. Em M.F. Castarède e G. Konopczynski (eds.) *Au commencement était la voix*. Toulouse: ERES, pp. 27–32.

Cintra, L.M. (2016) Ensaio aberto sobre *O diálogo das Carmelitas*, com Luís Miguel Cintra e João Paulo Santos. Teatro da Cornucópia, Fevereiro de 2016.

Combeau, F. (2002) Utilisation des principes de la méthode Feldenkrais dans la pédagogie vocale. Em G. Cornut (ed.) *Moyens d'investigation et pédagogie de la voix chantée*. Paris: Symétrie, pp. 77–84.

Galpérine, A. (2017) Création-recréation ou la jalousie de l'interprète. *La Revue du Conservatoire* 50. Disponível em: <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1442> (página consultada a 5 de Junho de 2018).

Goebbels, H. (2013) Heiner Goebbels: “O meu teatro não existe como símbolo de qualquer coisa” [entrevista por Tiago Bartolomeu Costa]. *Público, Revista Ipsilon*, 31 de Janeiro de 2013.

Harrison, H.T. (2006) *The human nature of the voice*. Edinburgh: Dunedin Academic Press.

Harrison, H.T. (2014). *Singing: personal and performance values in training*. Edinburgh: Dunedin Academic Press.

Husler, F. e Rodd-Marling, Y. (1976) *Singing: the physical nature of the vocal organ*. London: Hutchinson.

Levac, M. (2006) Interprète créateur. In *Jeu: Revue de Théâtre* 119(2): 45–50 [disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/24437ac>].

Miller, R. (2011) *On the art of singing*. New York: Oxford University Press.

Molder, M.F. (2016). *Não te esqueças de viver*. Conferência apresentada na Culturgest. Lisboa, 8 de Fevereiro de 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/154872999> (página consultada a 20 de Fevereiro de 2016).

Nietzsche, F. (2005) *A origem da tragédia*. Lisboa: Europa-América.

OMPI – Organização Mundial da Propriedade Intelectual. *Dossier d'information sur les droits des artistes interprètes et exécutants*. Disponível em: <http://www.wipo.int/pressroom/fr/briefs/performers.html> (página consultada a 27 de Fevereiro 2018).

Smith, W.S. com Chipman, M. (2007) *The naked voice: a wholistic approach to singing*. Oxford: Oxford University Press.

Sontag, S. (1982) *Against interpretation and other essays*. New York: Octagon.

NOTAS FINAIS

- 1 Tradução da autora.
- 2 A humilde serva do génio criador. Io son l'umille ancella, ária do primeiro acto.
- 3 Tradução da autora.
- 4 Tradução da autora.
- 5 Tradução da autora.
- 6 Tradução da autora.
- 7 Tradução da autora.
- 8 Tradução da autora.
- 9 Tradução da autora.
- 10 A mesma comparação foi feita por Artaud (1989), neste caso entre o actor e o atleta, em O Teatro e o seu Duplo.
- 11 Manon Levac é professora e investigadora do Uqam, no Departamento de dança da Universidade do Québec, em Montreal.
- 12 Tradução da autora.
- 13 Tradução da autora.
- 14 Ensaio aberto sobre O Diálogo das Carmelitas, de Poulenc/Bernanos, com Luís Miguel Cintra e João Paulo Santos, Fevereiro de 2016. Notas da autora.
- 15 Tradução da autora.
- 16 Tradução da autora.
- 17 Tradução da autora.s
- 18 Disponível em: <https://www.wipo.int/pressroom/fr/briefs/performers.html>. Tradução da autora.
- 19 Convenção de Roma: convenção internacional para a protecção dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores de fonogramas, e dos organismos de radiodifusão.
- 20 Pós-modernidade: perspectiva visível tanto na cultura académica quanto na própria produção sociocultural e estética, que se tornaria dominante, se não mesmo hegemónica, após a queda do Muro de Berlim (1989) e a crise das ideologias nas sociedades ocidentais, na qual a razão deixa de ser garantia de possibilidade de compreensão do mundo, por levar a visões totalizantes. Na arte, corresponde à perda da aura do objecto artístico em razão da sua reprodução técnica, em

múltiplas formas: cinema, fotografia, vídeo, etc.; na literatura, corresponde a conceitos como “a morte do autor” ou a “fragmentação das narrativas”.

21 Michael Beyerlein é Professor em Educação e Recursos Humanos na Universidade do Texas. Tradução da autora.

22 Itálicos da autora.

A GDA, através da Fundação,
acompanha uma realidade
em permanente mutação,
desde logo no sentido
da tendência para a desmaterialização
do objecto artístico
e a emergência de toda uma partilha,
troca, e consumo
que não podemos agarrar nas mãos.
Por outro lado,
acompanha também
um aprofundamento da multiplicidade
de abordagens ao entendimento
do que é um artista,
intérprete e executante,
que pode ainda ir além da ideia
do intérprete que contribui
com matéria original
para a obra criada.

**DA CRIAÇÃO
ARTÍSTICA
PORTUGUESA
ACTUAL
E A FUNDAÇÃO
DA GDA**

Estamos em 1989. Em Portugal, testam-se liberdades artísticas num país durante anos fechado para o mundo. Na Europa e nos Estados Unidos, o movimento de abertura dos corpos e da experimentação de novas práticas artísticas já tinha uma história que incluía uma participação cada vez mais implicada do intérprete no acto criativo, fosse no cinema, na música ou na dança.

Em 1989, a coreógrafa Joana Providência cria a sua primeira peça de grupo, *Mecanismos*. Nela faz o elogio do intérprete, mas de um modo profundamente diverso do entendimento que tem hoje. Os intérpretes eram então, para ela, como os anjos, no sentido da “anunciação, aparição”. Joana Providência mantém intocável a valorização do trabalho do intérprete, na sua essência, mas acresce-lhe actualmente um entendimento crítico que lhes atribui outras competências. Os intérpretes eram então o canal que permitia concretizar a ideia do coreógrafo. Na peça imediatamente seguinte, *In Tensões* (1989),

Joana Providência questiona esta forma de trabalhar, interrogando: “O que leva um intérprete a executar determinado movimento? De que forma esse impulso interior afecta e age sobre esse movimento que emerge?”

Quase vinte anos depois, em 2018, Joana Providência estreia *Rumor*. A peça é inspirada no universo do artista plástico Christian Boltanski, mas não só: tomar Boltanski como inspiração dá-lhe o fundamento para promover um encontro de mundos diversos, harmonizados entre referências aparentemente distantes. Com Boltanski é convocado todo um pensamento e problematização da história da humanidade, onde o Holocausto ou, a uma escala mais próxima da coreógrafa, os presos políticos em Portugal, têm um papel fundamental. A dramaturgia de *Rumor* cruza com esta esfera macro as histórias pessoais e memórias dos próprios intérpretes e da criadora.

Todos estes mundos, e outros que surgem com eles, convivem num encontro criativo enquanto matérias que coexistem na composição do espectáculo que depois ganha a forma de *Rumor*. Nestas histórias e nesta forma de encontro está certamente muito de quem Joana é. E está muito de quem é cada um dos intérpretes. E, por via de todos eles, está muito de cada um de nós.

O intérprete não é mero anjo de revelação, e na verdade talvez nunca o tenha sido exactamente, pelo menos para Joana, porque no seu trabalho essa imagem continha já a generosidade de quem se dá mas que, dando-se ao outro, não nega quem é. É na intersecção das relações humanas, na sua complexidade delicada e frágil, que se dá a emancipação do intérprete, que tende a ser mais do que um mero reflexo despersonalizado de alguém outro.

O intérprete não é mero anjo de revelação, e na verdade talvez nunca o tenha sido exactamente, pelo menos para Joana Providência, porque no seu trabalho essa imagem continha já a generosidade de quem se dá mas que, dando-se ao outro, não nega quem é. É na intersecção das relações humanas, na sua complexidade delicada e frágil, que se dá a emancipação do intérprete, que tende a ser mais do que um mero reflexo despersonalizado de alguém outro.

Em 2018, o criador e intérprete Flávio Rodrigues – que se move entre a dança, a performance, o vídeo, o desenho e a construção de paisagens sonoras – leva a questão para um outro extremo. Ao criar *Magma – no Limite da Selvajaria*, que define como “um poema sonoro, cénico e coreográfico”, que o próprio interpreta a solo em cena, inscreve na ficha artística a figura de “intérprete no processo”, atribuindo este papel a Bruno Senune, também ele bailarino, intérprete e já criador com obra própria,

que não entra em *Magma* como *performer*. A questão torna-se ainda mais significativa quando o trabalho artístico de Flávio integra uma forte dimensão autobiográfica e auto-referencial, que recorre a mecanismos e estratégias de criação como a memória, a projecção do futuro, a interrogação sobre a identidade e o contexto de actualidade em que se insere, numa multidimensionalidade não só das linguagens artísticas mas também da escala referencial entre o pessoal, o universal, o político, o ritual...

Esta é uma das muitas vias possíveis para acompanhar a evolução do papel do intérprete na história da arte contemporânea. É um caminho que decorre em paralelo com o progresso na direcção de uma mais justa e crítica visão da participação de cada sujeito implicado na criação artística, como reflexo também do desejo de uma sociedade mais justa, que valoriza a participação activa da sociedade civil na tomada de decisões também na esfera política.

Tudo isto é muito recente, num país que durante anos foi conhecido como cinzento, que apenas em 1974 (ainda não chegou a meio século) saiu da ditadura e de um fechamento deprimente e atroz ao exterior. O código de Direito de Autor e dos Direitos Conexos tem pouco mais de 30 anos, é de 1985. Em Portugal, as primeiras movimentações no sentido de introduzir na legislação portuguesa os direitos conexos aos direitos de autor acontecem nos anos 80, em reuniões internacionais, a pedido dos sindicatos pressionados pelas centrais sindicais e pelas federações internacionais. A lei transcreve a Convenção de Roma, de 1961 (Convenção Internacional para Protecção dos Artistas Intérpretes ou Executantes, dos Produtores de Fonogramas e dos Organismos de Radiodifusão).

Esta é uma das muitas vias possíveis para acompanhar a evolução do papel do intérprete na história da arte contemporânea. É um caminho que decorre em paralelo com o progresso na direcção de uma mais justa e crítica visão da participação de cada sujeito implicado na criação artística, como reflexo também do desejo de uma sociedade mais justa, que valoriza a participação activa da sociedade civil na tomada de decisões também na esfera política.

“A tradição portuguesa, por um lado, e a forma como o legislador fez as coisas, por outro, facilitou a nossa ideia inicial, porque ia no sentido contrário ao de outros países em que essa gestão colectiva de direitos pode ser feita por empresas privadas com fins lucrativos, por proprietários de escritórios

de advogados, por conselheiros económicos, agências de intermediários... No caso da lei portuguesa, desde o ‘velhinho’ direito de autor, essa gestão só pode ser feita através de associações ou cooperativas. A cooperativa é, aliás, uma forma bastante original da legislação portuguesa neste domínio”. As palavras são de Pedro Wallenstein.

Logo aqui se clarifica um aspecto distintivo do caso português e do labor da GDA: trata-se de um empenho de redistribuição que não tem a si associados fins lucrativos, e que é antes de mais um mecanismo de justa redistribuição dos bens gerados por via da criação de objectos artísticos. Isto faz toda a diferença.

As entidades que adquirem este estatuto, homologadas pela tutela, são reconhecidas como sendo de utilidade pública, o que implica uma responsabilidade, social e cultural. Foi aí que se travaram as batalhas iniciais, esclarece Pedro Wallenstein, “no sentido de firmar acordos e contratos ou partir para a litigância, com o fim de materializar e concretizar esses direitos que existiam na lei mas não na prática”.

A GDA tem agora vinte e cinco anos de existência, e de uma prática de cobrança e redistribuição dos direitos conexos com algumas conquistas e batalhas que ainda estão a ser travadas, e uma década de Fundação GDA, que a cada ano que passa se afirma de forma mais clara como um parceiro dos artistas – do teatro, da dança, da música e do cinema – indispensável para a viabilização dos projectos artísticos, numa realidade veloz de mudanças de paradigmas. A presença marcante da Fundação no universo artístico português é indiscutível, é cada vez mais rara uma produção artística que não tenha, directa ou indirectamente, por alguma via, contado com o contributo da Fundação.

A GDA tem agora vinte e cinco anos de existência, e de uma prática de cobrança e redistribuição dos direitos conexos com algumas conquistas e batalhas que ainda estão a ser travadas, e uma década de Fundação GDA, que a cada ano que passa se afirma de forma mais clara como um parceiro dos artistas – do teatro, da dança, da música e do cinema – indispensável para a viabilização dos projectos artísticos, numa realidade veloz de mudanças de paradigmas. A presença marcante da Fundação no universo artístico português é indiscutível, é cada vez mais rara uma produção artística que não tenha, directa ou indirectamente, por alguma via, contado com o contributo da Fundação.

Se o universo de artistas cooperadores se aproxima cada vez mais do universo dos artistas no activo em Portugal – desde que cumpram o requisito de terem um objecto de fixação (gravação) da sua prestação enquanto artistas, intérpretes ou executantes –, é também certo que a dinâmica criativa portuguesa passa cada vez mais por algum tipo de cumplicidade com a Fundação. O ano de 2018 foi vital relativamente à amplitude dos programas de apoio, que se organizam num calendário de concursos, iniciativas próprias e parcerias. O ano de 2020, mesmo quando ainda ia a meio, tornou evidente a escala e amplitude do desígnio solidário da GDA por exemplo, por via do Fundo de Solidariedade com a Cultura, cujas candidaturas abriram a 19 de Outubro, e que conta com um investimento, nessa data, 1,35 milhões de euros para apoiar profissionais da cultura afetados pela paralisação do setor provocada pela pandemia, provenientes da SCML, GDA, AUDIOGEST e GEDIPE.

Estão ali representados artistas das tendências e dos universos criativos mais variados, e provenientes de todo o país – ainda que seja evidente a concentração em Lisboa e no Porto –, expressando assim a multiplicidade de abordagens à composição artística, onde o papel do intérprete pode conhecer diferentes expressões.

A nomeação de apenas alguns desses artistas contemplados é, por si, indicador do universo de referência da actividade artística actual, desde novas configurações de colectivos (como As Crianças Loucas Associação, Os Possessos Associação, Rabbit Hole), ao novo circo (Radar 360), ou à dança (Sérgio Diogo, Atelier Real, Ana Renata Polónia, a Associação Parasita de João dos Santos Martins e Ana Rita Teodoro)... Para além destas áreas, há todo um campo que tem uma expressão significativa de cruzamentos artísticos ou de difícil catalogação, e toda uma representatividade de universos diversos e singulares que reflectem uma dinâmica criativa portuguesa que prova a sua vitalidade, com nomes como Tiago Cadete, Auéééu Associação de Teatro, Marta Cerqueira, Mónica Calle, Lúgia Soares, ou a Associação Experimental de Lagos. Na música, surgem nomes consagrados a par de emergentes, e provenientes de estilos, correntes e tendências muito distintas, tais como Amélia Muge, Catarina Falcão, Alexandre Frazão, Madalena Palmeirim, Victor Joaquim, Cristina Branco ou Bruno Belthoise. Há aqui todas as linguagens; na música podemos encontrar do clássico ao jazz, passando pelo pop/rock, o hip-hop e as músicas do mundo, até aos projectos que desafiam a definição de um género ou convocam o diálogo entre diversas expressões, ou ainda que formulam novas possibilidades sonoras. Encontramos a mesma lógica em todas as outras áreas.

A GDA, através da Fundação, acompanha uma realidade em permanente

mutação, desde logo no sentido da tendência para a desmaterialização do objecto artístico e a emergência de toda uma partilha, troca, e consumo que não podemos agarrar nas mãos. Por outro lado, acompanha também um aprofundamento da multiplicidade de abordagens ao entendimento do que é um artista, intérprete e executante, que pode ainda ir além da ideia do intérprete que contribui com matéria para a obra criada. Apenas um exemplo disso mesmo: em 2017 nasce um novo colectivo de teatro que surge desde logo como um gesto de criação partilhada, em que os intérpretes são também os autores da obra. *E Todas as Crianças São Loucas* foi primeiro acolhida no espaço da Escola de Mulheres, em Lisboa, e o título do espectáculo com que se estrearam colou-se como nome do grupo.

O texto, que cumpre as regras do texto dramático original, foi escrito por João Cachola com a colaboração dos actores, e assim, as personagens, ainda que com papéis ficcionados que as lançavam para a imaginação, mantinham os nomes dos seus protagonistas. Neste tempo de pós-produção, onde as ideias e as influências precisam de reciclagem tanto quanto os materiais inorgânicos que perturbam o clima, estes artistas encontraram uma raiz que traduz essa viagem: uma peça de teatro que começa pela vontade de criarem inspirados no filme *Apocalypse Now* de Copolla, que já por si faz referência ao livro *No Coração das Trevas* de Josef Conrad, e convoca ainda o mundo lírico e o *rock* dos The Doors. Do livro recolheram a raiz de uma história de uma viagem que um capitão faz rio acima com a missão que lhe é dada para matar um coronel. Nessa aventura, o grupo encontrou a metáfora para trabalhar sobre começar, sobre fazer algo pela primeira vez, sobre agir no sentido da emancipação, sobre o fim da inocência.

A viagem iniciática, fertilmente ficcional e delirante que a história conta, cruza-se com uma entrega genuína dos actores que representam outros e se representam a si mesmos, com o despudor e o despreziosismo de um teatro sem tabus, onde cabe a música de elevador, cançõeszinhas de encantar, e até um jogo teatral que faz corte às brincadeiras de crianças. E, no entanto, há um futuro por construir que permanece desconhecido. As referências carregam o peso dessa emancipação que ao mesmo tempo exclama um desejo de abraço, de aproximação, de aconchego, um desejo de reconhecimento do passado, mas lançando-se ao futuro. É precisamente esta ambiguidade que encontramos na alucinante despedida e recomeço de Jim Morrison nessa canção icónica dos The Doors, “The End”, em que canta “*And all the children are insane/ Waiting for the summer rain, yeah*” – música popularizada ao ser usada na cena de abertura do filme *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, de 1979, sobre imagens duras da Guerra do Vietname.

02

**HISTÓRIAS
DOS DIREITOS
DOS ARTISTAS**

PARTILHAR, CONJUGAR, UNIR E OPTIMIZAR

É uma manhã solarenga de final de setembro. Estamos em 2018. O dia ainda está a começar, mas para a equipa da Fundação GDA já vai longo. Não são muitos os que ali trabalham, são aliás muito poucos para o aumento substancial de solicitações que se tem verificado nos últimos anos, e com tendência a aumentar, desdobrando-se para acompanhar o desenvolvimento entusiasmante de uma realidade fundamental para derrubar muros que teimem em boicotar o futuro.

A criatividade artística em Portugal está bem e recomenda-se, mesmo se os anos recentes da crise deixaram mazelas e tornaram ainda maior a fragilidade que já faz parte da essência deste sector. Ainda não refeitos, a pandemia que surgiu com o novo coronavírus veio tornar mais visível a precariedade e vulnerabilidade do sector. Os próximos tempos dirão quem e o que resistirá e sobreviverá a esta calamidade.

O universo muito significativo de 10.000 cooperadores e admistrados inscritos na GDA, em finais de 2018, corresponde na realidade à gestão de cerca de um milhão de artistas de todo o mundo.

A crescente tendência para a precariedade que se instalou em todas as áreas profissionais não abafou o espírito mais inquieto, sonhador ou inquiridor que caracteriza o temperamento artístico, independentemente de se articular por via da música, do cinema, do teatro, da dança, ou do novo circo. Todas estas formas artísticas são recursos de exploração de possibilidades outras de ver o mundo, de ser, de sentir, de pensar, ou simplesmente de reivindicar o direito à emoção estética ou ao entretenimento.

O surgimento de muitas escolas e cursos de artes que irromperam pelo país e pelo estrangeiro, a par de uma indústria cultural em expansão, apesar da retracção do investimento público na cultura, também gerou a emergência de novos artistas. O território criativo português diversifica-se ao mesmo tempo que a convivência entre gerações é cada vez mais uma marca da contemporaneidade. Introduzem-se assim novas realidades e modelos de experimentação e concretização artísticas, que coexistem com formas mais tradicionais.

Em finais de 2018, é significativo que, para onde quer que olhemos relativamente à actividade criativa em Portugal, está lá a marca da Fundação GDA, directa ou indirectamente. Referenciar o valor atribuído em contextos de associação, colaboração ou apoio no âmbito dos concursos com calendário e júri próprio, corresponde a um montante substancial, e ainda assim é apenas uma parcela do investimento desta Fundação nas artes. Só no ano de 2018, e apenas no âmbito dos apoios fora do sistema concursal, encontramos, por exemplo, as comemorações dos 70 anos do Hot Clube Português; os 25 anos do Festival Alkantara; o Folefest (Festival e Concurso de acordeão); a edição integral da obra do compositor Joly Braga Santos; a (Re)union – Encontro Bidual de Artes Performativas; o apoio à primeira edição do festival Artes à Vila, na Batalha; a colaboração com o Festival Westway Lab, em Guimarães; Talkfest'18 – International Music Festival Forum; MIL – Lisbon International Music Network; ou o apoio ao Programa Passaporte – Academia Portuguesa de Cinema.

A crescente tendência para a precariedade que se instalou em todas as áreas profissionais não abafou o espírito mais inquieto, sonhador ou inquiridor que caracteriza o temperamento artístico, independentemente de se articular por via da música, do cinema, do teatro, da dança, ou do novo circo. Todas estas formas artísticas são recursos de exploração de possibilidades outras de ver o mundo, de ser, de sentir, de pensar, ou simplesmente de reivindicar o direito à emoção estética ou ao entretenimento.

Difícilmente outra instituição ou fundação terá este grau de envolvimento e compromisso com os artistas em Portugal. E, ainda assim, há novidades neste plano de acção iniciado em 2016 por Mário Carneiro e projectado para os anos seguintes, que passam pela celebração de um protocolo entre a Secretaria de Estado da Saúde e o Centro Hospitalar de Lisboa, através do Hospital Egas Moniz, para a concretização do Rastreio Nacional da Voz, que reforça um trabalho desenvolvido desde o início da Fundação; um projeto de bolsas de apoio à integração profissional de artistas seniores e artistas menores de 30 anos no sector do audiovisual, que permanece em teste e procura a sua mais eficaz formulação; a abertura de um programa de apoio à integração profissional de artistas com deficiência; ou ainda a celebração de um protocolo de colaboração com a Ordem dos Advogados, a propósito das acções de sensibilização sobre o direito de autor e direitos conexos que a Fundação tem vindo a desenvolver desde 2017.

Enquanto este território de singularidades criativas se expande e desdobra, as fontes de financiamento públicas revelam dificuldade em acompanhar o alargamento e diversificação das singularidades dos projectos artísticos portugueses. Discretamente, num labor de convicção, persistência e resistência que já está a dobrar a fronteira da década, a Fundação GDA desenvolve um trabalho na raiz, de investimento mais profundo, no terreno fértil da cultura. Age com a paciência de quem não tem pressas, de quem cuida, de quem vê crescer. Sem alaridos. Também sem publicidade ou outras indiscrições, tão na moda nestes tempos de obsessão vertiginosa pela propaganda e marketing.

A Fundação progride na convicção de que há um vasto território, o artístico, que directa ou indirectamente alimenta e projecta para o futuro toda uma cultura, a nível simbólico, mas também social e económico. Um investimento que é derivado de uma escolha clara de retribuir aos artistas, desinteressadamente, um capital que está em assombroso crescimento, resultante da acção da GDA, cada vez mais eficaz na cobrança e redistribuição dos direitos conexos aos direitos de autor, e que se tem revelado caso exemplar no plano europeu das sociedades de gestão de direitos de artistas.

Bruno Gaminha, director do Departamento de Distribuição da GDA, explicará mais à frente que o universo muito significativo de 10.000 cooperadores e administrados inscritos na GDA, em finais de 2018, corresponde na realidade à gestão de cerca de um milhão de artistas de todo o mundo. O volume financeiro substancial que a GDA gere, dos quais decide canalizar 15% para o Fundo Cultural e Fundo Social – que a partir de 2010 passou a estar sob a alçada da Fundação GDA – é assim resultado da prestação

de músicos, actores e bailarinos de múltiplas nacionalidades. Para este resultado contribuem decisivamente nomes gigantes da música pop internacional, maiores geradores de direitos conexos.

Quanto à Fundação GDA, o universo de referência da sua intervenção é o da valorização da diversidade, da relevância de cada um e do respeito pela expressão das singularidades, sem juízos de valor sobre trabalho mais artístico e trabalho mais comercial/vocacionado para o entretenimento; sem discriminação de idade ou origem geográfica, inclusive tentando compensar tendências uniformizadoras e centralizadoras – na idade e na origem geográfica – que inevitavelmente marcam a actividade da GDA.

A estes factores junta-se um outro extraordinário elemento distintivo, que surge com a geração da própria GDA, e que é raro em sociedades congéneres no mundo: o facto de reunir músicos, actores e bailarinos na mesma entidade.

“Não nos podemos esquecer nunca que o dinheiro que estamos a reinvestir é de alguém, dos próprios artistas”, não se cansa de repetir Mário Carneiro, director geral da Fundação. Os números confirmam esta afirmação, revelando a concretização,

na prática, da missão defendida na teoria: os valores gerados pelos artistas chegam efectivamente aos artistas, por via de apoio à sua actividade artística, à formação, do apoio de programas que procuram diminuir a precaridade das condições em que estas actividades se desenvolvem e à melhoria das circunstâncias de vida dos artistas.

O mantra está fixado e traduz a acção no concreto: as entidades de gestão colectiva de Direitos de Autor e Conexos estão obrigadas a canalizar um mínimo de 5% das suas cobranças de direitos para investimento em acções culturais e sociais; em 2012, em Assembleia-Geral, os artistas cooperadores da GDA decidiram ultrapassar substancialmente esse valor, num acto de generosidade, que se traduz em aplicar 15% das cobranças nesses fins.

Por via da intervenção da Fundação GDA, as acções que concretizam essa orientação passam por: gerir programas de promoção das artes e cultura;

Quanto à Fundação GDA, o universo de referência da sua intervenção é o da valorização da diversidade, da relevância de cada um e do respeito pela expressão das singularidades, sem juízos de valor sobre trabalho mais artístico e trabalho mais comercial/vocacionado para o entretenimento; sem discriminação de idade ou origem geográfica, inclusive tentando compensar tendências uniformizadoras e centralizadoras – na idade e na origem geográfica – que inevitavelmente marcam a actividade da GDA.

fortalecer a dignidade e melhorar a protecção social dos artistas; desenvolver actividades de formação; promover e desenvolver actividade profissional; divulgar e proteger os direitos intelectuais. Em traços gerais, a missão da Fundação GDA define-se pela “valorização e dignificação do trabalho e das carreiras dos artistas – actores, bailarinos e músicos – bem como o seu desenvolvimento humano, cultural e social”. O texto consta da página de abertura do seu site na Internet [<https://www.fundacaogda.pt>], que clarifica o lema, adoptado em 2016, “juntos no mesmo palco”.

Se é certo que a Acção Cultural é a área com maior destaque na actividade da Fundação, a Formação e Desenvolvimento continua a merecer atenção. Ao mesmo tempo têm-se verificado progressos marcantes no domínio do apoio social, que, com Mário, passou a ser designado de Acção Social.

Neste campo, foi implementando um programa de acesso aos cuidados de saúde dos artistas, para o qual o ano de 2018 foi particularmente significativo no aumento do apoio atribuído, que representou um acréscimo de mais de 50% relativamente ao ano anterior.

O novo Plano de Saúde *Advancecare*, gratuito para os cooperadores da GDA, mantém o acesso à rede de preços convencionados anteriormente: uma oferta de serviços médicos de diferentes especialidades contratados a preços reduzidos, tendo passado a disponibilizar seis consultas anuais, de qualquer especialidade médica, pelo preço de 15€ por consulta. A estas acresce a novidade de acesso a consultas médicas ao domicílio, pelo mesmo valor de 15€, sem limite de utilização, e uma cobertura de internamento até 30.000€. Ainda se soma a protecção e assistência médica disponibilizada aos artistas seniores cooperadores da GDA, com adesão gratuita.

Aqui está toda a diferença: a GDA e a sua Fundação operam no regular funcionamento do mecanismo da lógica de mercado, seguindo o desenvolvimento de um raciocínio mundial que reconhece o valor económico – o simbólico não deveria sequer ser discutível – das transações imateriais de bens culturais que, para existirem, até podem ter cada vez

O mantra está fixado e traduz a acção no concreto: as entidades de gestão colectiva de Direitos de Autor e Conexos estão obrigadas a canalizar um mínimo de 5% das suas cobranças de direitos para investimento em acções culturais e sociais; em 2012, em Assembleia-Geral, [os artistas cooperadores da GDA decidiram ultrapassar substancialmente esse valor, num acto de generosidade, que se traduz em aplicar 15% das cobranças nesses fins.

menos suporte material, mas precisam de ter sempre! – RESPECT! – artistas, intérpretes e executantes para dar forma viva ao que alguém (ou vários ‘alguéns’) imaginaram, mesmo que essa forma seja fixada por via de imagem e/ou áudio, gerando obras fonográficas e/ou audiovisuais que, nos mais variados recursos de retransmissão e repetição, implicam o pagamento de um valor devido ao trabalho de quem esteve envolvido criativamente.

O ano de 2019 anuncia a sua chegada, quando se remata este balanço, sendo que a realidade que entretanto virou o mundo de pés para o ar, com a pandemia, introduz toda uma nova perspectiva – e até maior importância – às questões de fundo assinaladas pela acção da GDA e da sua Fundação. Neste curto espaço temporal, de tal forma se verificou o aumento da dinâmica e da amplitude de acção que o resultado quase corresponde, concentrado, à actividade da primeira década. Esta evidência é reveladora de como o âmbito de acção da Fundação GDA se multiplicou, acompanhando um substancial aumento do montante disponível para apoiar os artistas.

Em Outubro, num mês apenas, arrancaram dez acções de formação, de iniciativa da própria Fundação, em Lisboa (em colaboração com o Palácio Galveias e a Culturgest) e no Porto (em co-produção com o O Eixo do Jazz, Associação Luso-Galaica para a Promoção do Jazz). Estas actividades abordam temas como a gestão de estruturas culturais, o *fundraising*, a internacionalização de projectos teatrais, o *marketing* e comunicação para as artes, os princípios de economia da cultura, o *marketing* digital para a cultura, o agenciamento musical, o *crowdfunding* e o patrocínio de projectos culturais, ou a introdução à produção musical. Também são tratados neste âmbito questões relativas à segurança social, como o novo regime dos trabalhadores independentes. E a actividade de formação constituída por dez acções é apenas um exemplo entre muitos outros.

Os últimos meses foram quase de exercício de prestidigitação da Fundação, desdobrando o investimento no tecido criativo entre colaborações, algumas já antigas e ‘quase tradicionais’, e muitas novas. As parcerias e protocolos com artistas, associações e instituições multiplicam-se.

O âmbito de intervenção da Fundação é sustentado por uma concepção da vida inteira, em todos os seus ciclos, da pessoa que é artista. Daí também o reforço significativo da acção no campo do apoio social, que passa pelo novo protocolo com a Tranquilidade de Seguros, com descontos para os cooperadores. Inclui-se nesta lógica o protocolo de colaboração com a Ordem dos Advogados, para complementar a formação dos advogados em matéria de propriedade intelectual, na sua vertente de Direito de Autor e Direitos Conexos (o projeto prevê a realização de cursos, com uma duração de três horas, ministrados pela Fundação GDA, através

do seu corpo de formadores especializados naquelas áreas do Direito, nos sete conselhos regionais da Ordem dos Advogados – Porto, Coimbra, Lisboa, Évora, Açores e Madeira). Há ainda a parceria com a Unidade de Voz do Hospital Egas Moniz, por intermédio de Clara Capucho (cirurgiã otorrinolaringologista coordenadora desta Unidade), para amplificar a abrangência do já existente Rastreio Nacional de Voz.

A todos estes exemplos concretos somam-se apoios a diversos workshops, formações, encontros de iniciativa de artistas, de grupos e instituições. Em todo este outro campo de acção, a Fundação participa com o pagamento de uma percentagem, normalmente 50% a 70%, do preço que o participante pagaria. Por via de todas estas formas de associação e colaboração, a Fundação está a contribuir para a ampliação de oportunidades de formação e desenvolvimento pessoal dos artistas em diferentes domínios e áreas de conhecimento.

Ainda em 2018, e só nesse ano, aconteceram: a oficina de exploração das possibilidades da voz ministrada pelo actor João Grosso, “Voz Espaçada”; o curso de Formação Avançada em Interpretação e Criação Coreográfica da Companhia Instável; o workshop no Teatro D. Maria II com Clay Ross (líder da banda Matuto) sobre empreendedorismo musical; o workshop Método Suzuki com o actor Kameron Steele (director da companhia Ala Sur, da Argentina, que trabalhou com Robert Wilson e a companhia Scot, do Japão, cujo director, Tadashi Suzuki, se afirmou na interpretação pós-moderna de clássicos, como Eurípedes, Shakespeare ou Chekov, e que fundou na companhia o treino psicofísico que definia como “a gramática dos pés”); o PEC – Projecto de Estudo em Dança com o coreógrafo Francisco Camacho/Eira; a BoCA Summer School, um projecto anual de educação artística de John Romão, que este ano organizou 6 workshops com artistas de relevância, nomeadamente Ana Borralho e João Galante, o coreógrafo belga Jan Martens, o músico Marino Formenti, o próprio John Romão, o artista visual Tadashi Kawamata com Os Espacialistas, e o curador Miguel Amado em colaboração com Tania Bruguera e Alistair Hudson; o workshop “O Corpo e o Inconsciente”, em que o actor e encenador João Garcia Miguel trabalha com actores a partir de textos de Herberto Helder... e poderíamos prosseguir.

Este é apenas um pequeno exemplo. E ainda nem entrámos no programa formal, com júri externo e calendários previamente fixados, dos concursos de apoio a espectáculos de teatro e dança (que em 2018 teve uma edição extra), à edição fonográfica de intérprete, à circulação de espectáculos, a bolsas de qualificação e especialização, e a curtas-metragens.

Em meados de Setembro de 2018, a Fundação tinha concluído mais um

concurso à edição fonográfica de intérpretes. O volume da adesão ao programa de apoio à edição revelou-se surpreendente. Até então, se o número de candidatos chegava aos 200, em 2018 ultrapassava os 300. Em 2017 foram apoiados cerca de trinta artistas. Este número triplicou em 2018, chegando quase à centena de apoios concedidos.

“O tecido artístico é muito grande, cresceu e diversificou-se, e, por outro lado, os recursos a que [os artistas] podem recorrer são cada vez menores”, explica Mário. A diversidade dos géneros musicais contemplados é apenas mais um sinal do panorama fértil da música portuguesa, que encontra apoio por via deste concurso. Da música popular portuguesa à erudita, passando pelo hip hop, o fado, a electrónica, o jazz, a pop/rock, até à música ligeira... todas as tendências estão aqui representadas.

Mário Carneiro entrou para a Fundação GDA como Director Geral em finais de 2015, e com ele a Fundação inicia uma fase determinante da sua história, desde logo afirmada pela atribuição deste cargo a uma pessoa que vem da gestão, mesmo que com um vasto percurso ligado à cultura, quando até aí as mesmas funções estavam a cargo de artistas.

Actualmente, a dinâmica múltipla de intervenção da Fundação GDA – que os exemplos enumerados anteriormente expressam – é coerente com os princípios de missão que Mário Carneiro tem desejado imprimir, cujos efeitos multiplicadores são expressivos: “dotar cada acção de uma amplitude de reflexos e de perceções que lhe dão uma maior dimensão. Esse é o trabalho que interessa fazer – partilhar, conjugar, unir. Dessa forma, proporcionar a descoberta de novas possibilidades e novos caminhos e otimizar o que já existe no território. Isto é um acto de gestão”.

Actualmente, a dinâmica múltipla de intervenção da Fundação GDA – que os exemplos enumerados anteriormente expressam – é coerente com os princípios de missão que Mário Carneiro tem desejado imprimir, cujos efeitos multiplicadores são expressivos: “dotar cada acção de uma amplitude de reflexos e de perceções que lhe dão uma maior dimensão. Esse é o trabalho que interessa fazer – partilhar, conjugar, unir. Dessa forma, proporcionar a descoberta de novas possibilidades e novos caminhos e otimizar o que já existe no território. Isto é um acto de gestão”.

E assim, em finais de 2018, o impressionante aumento de mais-valias geradas pelos artistas tem efeitos no aumento substantivo, e correspondente diversificação, das áreas de acção da Fundação. No relatório de 2018,

torna-se explícita a multiplicação significativa do montante colocado à disposição da Fundação para investir nos artistas, de que aqui se dá apenas conta dos números gerais: o montante global executado regista um crescimento na ordem dos 29%, passando de um total de 1.701.107,80 €, para 2.200.783,83 € em 2018.

Este panorama não deixa dúvidas quanto ao momento em que a Fundação se encontra, como se expressa no relatório de 2018.

“Este montante é nitidamente o resultado da entrada em plena execução das cobranças da Cópia Privada. Torna-se igualmente óbvio, e ao contrário do que muitos temiam no momento da aprovação da sua nova configuração, que os resultados alcançados pela Fundação GDA comprovam claramente que o acréscimo dos valores gerados chega efectivamente aos artistas em concreto, e é aplicado exclusivamente no desenvolvimento das suas actividades e na melhoria das condições em que as mesmas se desenvolvem.” Este aumento de verbas disponíveis, é acompanhado por “um reforço substancial da capacidade de atuação da Fundação no investimento e no suporte à actividade dos artistas, em particular, e ao desenvolvimento da actividade artística, em geral”.

O Fundo Cultural e o Fundo Social da GDA começam a funcionar em 2006. Tendo mantido a lógica contabilística que prevaleceu relativamente ao investimento desde a sua origem até 2018, e tendo levado esta linha de raciocínio para o universo de referência relativo à cultura desde o início, os resultados são expressivos e impressionantes. Este raciocínio implica a salvaguarda de que a história do crescimento do âmbito de acção da cooperativa GDA (que incluía formação e desenvolvimento no campo do Fundo Cultural, entre 2006 e 2009) conhece um novo período com a Fundação GDA (fundada em 2009, mas que só entra em actividade em 2010).

O ano de 2015 é de transição. A partir de 2016, verifica-se um crescimento exponencial, por via de um aumento substancial dos montantes cobrados pela GDA, que é acompanhado pela sua reorganização interna: a Fundação GDA passa a ter duas áreas maiores de intervenção, a Acção Cultural e a Acção Social, sendo criado um departamento à parte para a Formação e Desenvolvimento.

Estas alterações são reflectidas na leitura crítica proposta neste texto,

decorrendo delas uma contabilidade que procura harmonizar raciocínios distintos, que foram conhecendo novos parâmetros organizativos ao longo dos anos.

Assim, em três anos, os valores de investimento para o que antes era considerado Acção Cultural (que incluía, como já aqui se explicou, Formação e Investimento) triplicaram – passando de 652.816€ em 2016 para 1.955.674€ em 2018. Se tomarmos por referência o ano de 2007

(o segundo de actividade do Fundo Cultural e Fundo Social, anterior à Fundação GDA), em que há já um valor com algum significado, o crescimento é exponencial, é nove vezes maior – passando de 247.118€ em 2007 para 1.955.674€ em 2018.

Torna-se assim evidente um desenvolvimento que vai muito além de uma mera duplicação dos montantes disponíveis [quadro 1] e do aumento dos números de apoio concedidos [quadro 2]. Estes números consideram apenas a intervenção da Fundação no que é relativo à Acção Cultural e à Formação e Desenvolvimento.

Esta curva ascendente resulta de vários factores: desde logo a maior capacidade de cobrança de direitos de comunicação pública, radiodifusão, retransmissão por cabo e cópia privada, mas também o maior rigor, eficiência e transparência nos procedimentos. Esta evolução é acompanhada pelo substancial aumento de inscrições de novos cooperadores e administrados na GDA [quadro 3].

Em três anos, os valores de investimento para o que antes era considerado Acção Cultural (que incluía Formação e Investimento) triplicaram – passando de 652.816€ em 2016 para 1.955.674€ em 2018. Se tomarmos por referência o ano de 2007 (o segundo de actividade do Fundo Cultural e Fundo Social, anterior à Fundação GDA), em que há já um valor com algum significado, o crescimento é exponencial, é nove vezes maior – passando de 247.118€ em 2007 para 1.955.674€ em 2018.

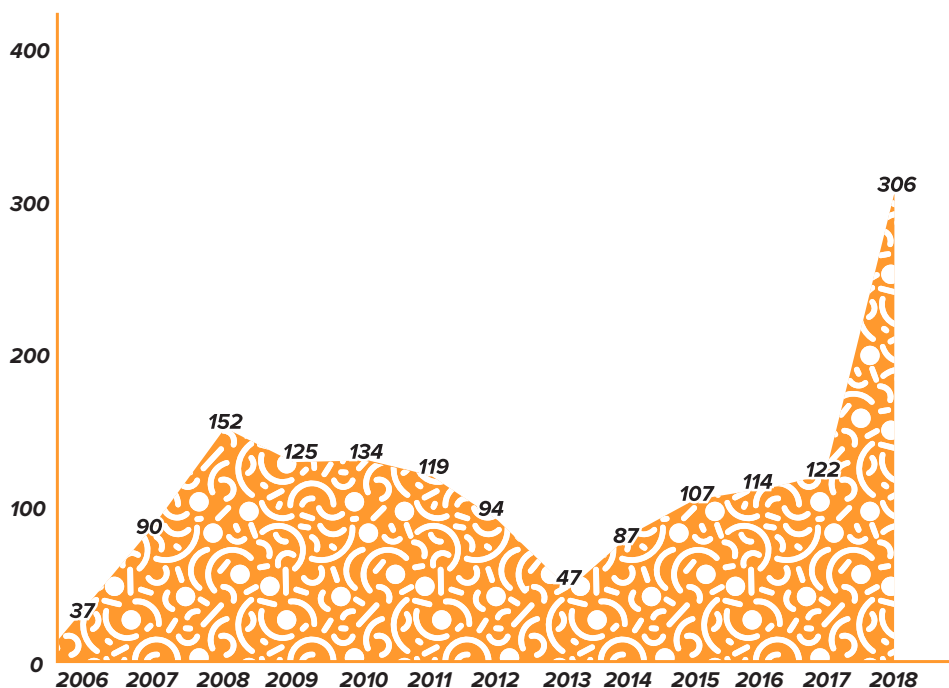
QUADRO I

Evolução de montantes de investimento entre 2006 e 2018



QUADRO 2

Evolução de número de apoios, entre 2006 e 2018

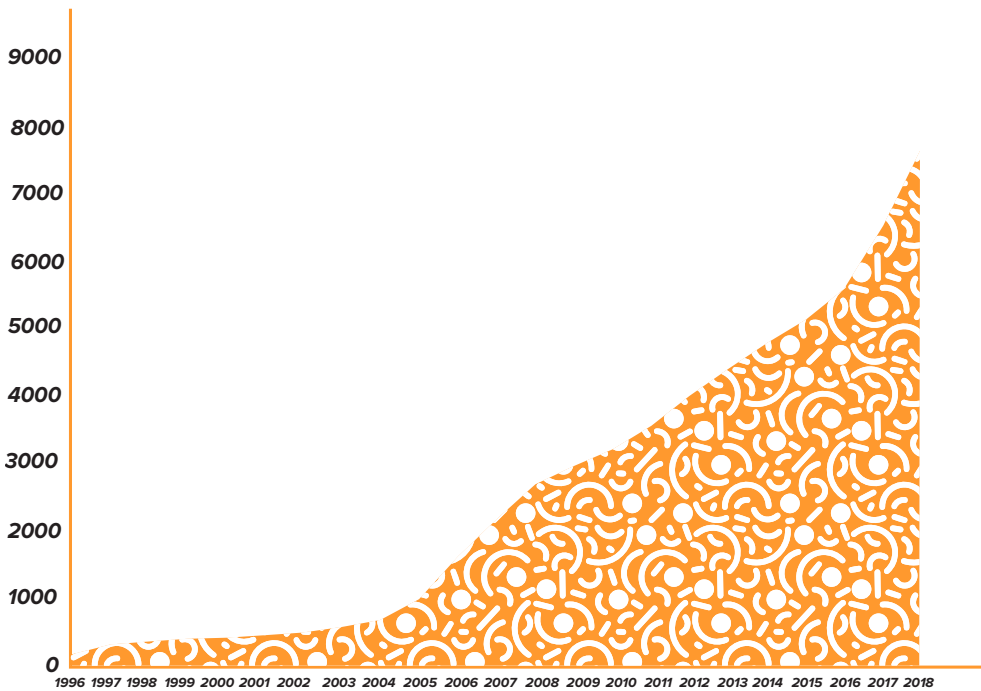


[Nota: No caso do quadro referente a números de apoios concedidos entre 2006 e 2018, optou-se por incluir as Bolsas atribuídas – o único elemento quantitativo de referência extraído do campo que passa a constar da Formação e Desenvolvimento, criado em 2016 por via da reorganização interna da Fundação. A partir desse ano, tudo o que consta dessa área de intervenção é autonomizado relativamente à Acção Cultural, herdeira do Fundo Cultural da GDA. Esta opção de integrar as Bolsas neste cálculo deve-se ao facto de a atribuição destas resultar de um concurso com normas, tempos e júris próprios. Ainda assim, e por este motivo também, importa salvaguardar uma ligeira não correspondência nos relatórios de 2018 e 2017, que apenas acontece porque estes fazem sempre uma leitura corrigida a posteriori do executado e, em cada caso, somam ou subtraem os valores que transitam para o ano seguinte. Importa clarificar o que fundamenta a proximidade do número de apoios nos anos 2008 a 2011 relativamente aos apoios em 2016 e 2017: a razão é de pura lógica de cálculo; nesses primeiros anos,

precisamente devido ao facto de os montantes de apoio gerais serem substancialmente menores, eram somados um a um os beneficiários, por exemplo, de bolsas (ou pagamento parcial) de workshops que a Fundação GDA apoiava. Um workshop frequentado por dez artistas em que a Fundação pagava a sua participação, contava como 10 apoios. A partir de 2015, cada workshop conta como um apoio, e não é contabilizado o número de beneficiários de bolsas ou reduções de preço para frequentar uma formação.]

QUADRO 3

Evolução de número de cooperadores entre 1996 e 2018



Com todos estes contributos,
especulamos sobre a possibilidade
de um intérprete emancipado,
informada pelas conquistas artísticas
herdadas do experimentalismo
do século XX, indissociáveis das batalhas
sociais que marcaram
a história recente da humanidade
em geral e da arte em particular.

**O INTÉRPRETE
EMANCIPADO**
CLAUDIA GALHÓS

“ISTO NÃO É SOBRE MIM”. É SOBRE NÓS.

“É minucioso, mas é intuitivo! Há um trabalho de interiorização das coisas, mas elas saem como água ou como ar. Depois de estarem cá dentro, as coisas saem de forma extremamente natural: eu não penso quando canto. O sentimento, a interpretação, o pensamento sobre o que estou a cantar já vem de muito antes. Depois, é encontrar esse tal registo, acho que é como um actor faz.” Camané¹

O que aqui segue como reflexão é muito pouco perante a importância e a dimensão do tema tratado – o que podemos entender por intérprete? – e, por via deste, enunciar as possibilidades de um “intérprete-emancipado”.

Não chegamos a fazer mais do que tentar formular algumas interrogações e ideias, em esboço, sobre uma discussão de fundo que está por fazer. Artistas, de diferentes áreas, a maioria com alguma ligação à GDA (mais não seja como cooperadores, alguns como parte da direcção ou ligados por algum projecto apoiado pela Fundação GDA), partilharam ideias sobre a questão

com a generosidade de quem ensaia «em improviso» a articulação de pensamentos em entrevistas: Adolfo Luxúria Canibal, Francisco Camacho, João Pedro Vaz, Simão Costa, Luís Castro e John Romão. Estas e outras conversas informaram muitas das ideias aqui expressas, algumas surgindo na forma dos excertos citados ou na transcrição dos seus testemunhos orais, reagindo no momento a perguntas que, na transcrição editada, estão omitidas.

A pluralidade e amplitude de abordagens ao tema expostas no livro traduzem a identidade da própria GDA e da sua Fundação, aqui tratada. É precisamente porque a GDA opera e intervém em diferentes níveis e áreas – a reflexividade teórica, a pedagogia e a formação são estruturantes da sua actividade – que alargamos o âmbito da problematização do tema sobre o intérprete enquanto figura relacional, contendo em si uma dimensão autoral, ainda que distinta do autor original, com três ensaios teóricos sobre o tema, a partir da sua visão enquanto artistas, de Lúcia Lemos, João Lucas e Joana von Mayer Trindade.

Com muitos contributos, especulamos sobre a possibilidade de um intérprete emancipado, informada pelas conquistas artísticas herdadas do experimentalismo do século XX, indissociáveis das

batalhas sociais que marcaram a história recente da humanidade em geral e da arte em particular. É por estas vias também que vimos reforçada a tomada de consciência da responsabilidade de cada indivíduo em qualquer que seja a sua esfera de acção, mais ainda numa era agora identificada como de Antropoceno, a qual acompanha uma mudança de paradigma que vem de trás: a emergência de um mundo desmaterializado que, paradoxalmente, quase que em esquizofrenia, se subordina à ditadura do capitalismo e do consumismo desenfreado.

O texto central, o Livro I, aborda precisamente a forma visionária e persistente como a GDA e a sua Fundação procuram um equilíbrio produtivo – também no campo imaterial da imaginação – entre o mercado da arte, desmaterializado, e a salvaguarda de um acesso tanto à criação quanto à remuneração artística que reponha alguma justiça redistributiva.

O desenho do universo da GDA e da sua Fundação, a enunciação do seu âmbito de acção, fornece os

fundamentos teóricos e práticos – morais, éticos, legais, sociais, políticos, económicos e até especulativos – que nos permitem lançar este debate sobre o intérprete. No seio da GDA, relativamente a critérios que orientam a mais justa redistribuição de mais-valias geradas pelos direitos conexos aos direitos de autor, a discussão tem sido feita – tal como damos conta ao longo do texto central do livro, no que diz respeito à história da cooperativa. Nesse contexto em concreto, importa encontrar uma nomenclatura que permita um uso de referência amplo, com aplicabilidade prática e eficaz,

aspirando a uma universalidade e razoabilidade do raciocínio desenvolvido.

O desenho do universo da GDA e da sua Fundação, a enunciação do seu âmbito de acção, fornece os fundamentos teóricos e práticos – morais, éticos, legais, sociais, políticos, económicos e até especulativos – que nos permitem lançar este debate sobre o intérprete.

No caso da GDA, a procura desses critérios fundamentais nos princípios legais que informam a sua acção, organizando-se entre as categorias de artista, intérprete e executante. Este

exercício é o que Luís Sampaio, Vice-Presidente da GDA, qualifica de tomada de decisões “na malha larga, ter um princípio e uma norma que permita a leitura e aplicação da regra – mesmo que depois,

na prática, haja muitos casos particulares, cuja excepcionalidade tem de ser analisada. Procuramos enquadrar a diferença”.

Também aqui importa apelar a essa responsabilidade de cidadania: na GDA, têm a expectativa de que os artistas cooperadores participem no processo da tomada de decisões, cumprindo, na prática, a essência da cooperativa: a regulação da sua acção é feita entre e pelos artistas. Se surge um caso que não tem resposta na “malha larga”, como por exemplo o do artista de circo, cabe-lhe reclamar. É neste diálogo que é possível ir melhorando o que existe. Também aqui converge a ideia do intérprete emancipado – que se implica e participa nos processos de decisão.

Nesta outra parte do livro, neste Livro II [dos Testemunhos Oraís], expande-se o debate para dar início à troca de ideias e à especulação teórica sobre o intérprete, investindo-o de um significado que propõe associações à aspiração de uma emancipação, e que encontra o seu referente primeiro no *Espectador Emancipado* de Jacques Rancière (2008). Uma das motivações para esta discussão é a constatação da extensa bibliografia dedicada ao autor e ao espectador, por oposição à escassa bibliografia existente sobre o intérprete.

A circunstância de propor esta questão hoje implica a identificação (mais não seja a enunciação) de um contexto histórico, que nos situa na pós-Revolução Industrial, pós-Revolução Tecnológica, pós-Pop Arte, “pós-pós”: pós-*A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* de Walter Benjamin (1936), pós-*Obra Aberta* de Umberto Eco (1962), pós-*Contra a Interpretação* de Susan Sontag (1966), pós-*Sociedade do Espectáculo* de Guy Debord (1967), pós-*A Morte do Autor* de Roland Barthes (1968), pós-*O que é um Autor?* de Michel Foucault (1969), pós-*Postproduction* de Nicolas Bourriaud (2001), pós-*O Espectador Emancipado* de Jacques Rancière (2008), pós-*Teatro Pós-Dramático* de Hans Thies-Lhemen (2007)...

O actor tem um lugar de excepção neste debate, conhecendo diferentes possibilidades de abordagem, métodos, escolas, técnicas. E uma ampla bibliografia sobre ele produzida. Nela, encontramos o *Paradoxo sobre o Actor* de Diderot, obra escrita entre 1769 e 1777 (ainda que só publicada em 1830) que despertaria aceso debate um século depois; ou o método de Stanislavski, com a sua trilogia *A Preparação do Actor* (1938), *A Construção da Personagem* (1949) e *A Criação de um Papel* (1961); ou ainda Grotowski e a sua tentativa de diluir a separação entre espectadores e actores, em meados do século passado...

Hoje, discutir a questão de reconhecimento de um valor patrimonial imaterial decorrente de um acto de implicação criativa – que é gerado na dinâmica inter-relacional de pesquisa e elaboração de um gesto/objecto artístico tendencialmente partilhado, como é mais comum nas artes aqui consideradas (música, cinema, teatro, dança e afins) – tem consequências distintas daquelas que o mesmo debate suscitaria há um século, e mesmo antes: antes de Duchamp, de Malevicht, de John Cage, de Stravinsky, de Stockhausen ou de Nijinsky. A argumentação crítica sobre este assunto, hoje, tem também repercussões distintas das que teria há meio século, antes do pós-modernismo, dos atentados terroristas, da revolução tecnológica, do fim de muitas ditaduras ou da reemergência de regimes de raiz extremista que estamos a viver, a par das crises contemporâneas: a da habitação, a climática, a precariedade laboral, a exclusão, a discriminação...

Muitas das batalhas travadas na rua, no século passado, encontraram eco nas práticas artísticas de então. A rejeição da representação,

Estamos num momento fundamental para discutir: “o que é um intérprete?” – uma reflexão não tanto para argumentar a defesa da sua erosão, mas antes para reformular o seu significando.

a procura de um estado de presença do corpo em cena, impregnado da sua quotidianidade, pondo em causa a construção de uma personagem e fragmentando as narrativas em múltiplos micro momentos/imagens/danças/textos, são expressão disso mesmo. Muitos dos tumultos sociais que defendiam direitos elementares no trabalho, na saúde, em prol de um mais justo acesso a oportunidades de ensino, contra a discriminação sexual e racial, tinham eco nas experiências e identidades artísticas. Estas, na sua configuração enquanto grupo, experimentaram também novos modelos organizacionais, deshierarchicalizados, colaborativos,

partilhados, e menos dirigistas ou impositivos de um único sentido ou significado, de uma única história ou moral. Esse território, que reivindica novas possibilidades de vivência comunitária, também faz parte deste debate. Assim como

laboratórios performativos como os do Judson Church Theater, em Nova Iorque, modelos experimentais de ensino como os do Black Mountain College, ou a diluição entre arte erudita e arte pop, para a qual Andy Warhol foi fundamental, assim como foi determinante

no cruzamento da música dos Velvet Underground com a dimensão das artes plásticas.

Estamos num momento fundamental para discutir: “o que é um intérprete?” – uma reflexão não tanto para argumentar a defesa da sua erosão, mas antes para reformular o seu significando. Importa discutir as suas implicações para uma remuneração adequada ao trabalho desenvolvido, assim como para a justa identificação do seu contributo. Importa sublinhar a urgência de o revalorizar enquanto entidade plena de substância e sensibilidade. Importa elogiar-lhe o contributo imprescindível para a constituição de uma sociedade mais justa e equilibrada, ou simplesmente reconhecer que acrescenta valor e significado ao mundo, particularmente ao mundo da criação artística e cultural. E talvez valha a pena ter presente a noção de que o seu lugar é de trânsito, de intermediação, multirelacional, entre sonhos, paixões e expectativas, por vezes inconciliáveis.

Albano Jerónimo dava conta de uma possibilidade de posicionamento relativamente ao actor, na sua perspectiva muito pessoal, nas jornadas de cinema de 2017 da Fundação GDA.

“Isto não é sobre mim. O corpo é o mesmo de sempre, e a voz é sempre a minha, mas no encontro com os outros. A minha formação e educação é fundamentalmente em teatro. Sou um agente de comunicação, se quisermos, e pretendo pôr-me nesse espaço aberto e livre, onde sou atravessado. Aquilo de que gosto é precisamente dessa experiência, ora com o Sandro Aguilar, ora com o Tiago Guedes, ora com o Marco Martins. Uma das razões de fazer vida disto, é precisamente essa experiência partilhada, algo a que me habituei desde miúdo, em que sempre trabalhei muito. Tenho um lado quase sindicalista ou laboral naquilo que faço, sou quase fabril nesta arte. Tenho um alfabeto que é meu, isso sim, e pretendo usá-lo com os encenadores, os criadores, os realizadores. Tenho pensamentos e sonhos, mas que ponho ao serviço das suas ideias. A confiança é fundamental. Obviamente, o que cada vez me faz mais aceitar projectos é a pessoa que me convida. Nesse sentido, o teatro é ímpar. Na televisão, o tempo é esmagador, triturador – é sacar cenas.”

Diderot defendia que um bom actor não é dominado pela sensibilidade. Pelo contrário, argumentava, o melhor actor é como “um espectador frio e tranquilo”; é esse estado desafectado que lhe permite mais

justamente reproduzir as emoções em cena. Não exige “nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar, ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis”.

A resposta enfurecida a Diderot viria cerca de um século depois. William Archer (1888) recusa o actor como “aquele que não sente”. Em contrapartida, propõe o actor como “aquele que afecta eficazmente o seu público”, e defende que “muitos dos grandes actores confessam sentir profundamente e são observados por si próprios e outros a exhibir sintomas desse sentir profundo, muitos dos quais são bastante involuntários”.

Archer elabora um extenso inquérito a actores na procura de respostas para as suas questões sobre representação, incluindo perguntas que hoje podem parecer ingénuas e, no entanto, continuam a dividir opiniões, como: “Em situações emocionantes, as lágrimas surgem nos seus olhos? Elas surgem espontaneamente? Pode controlá-las e contê-las ao seu gosto?

Vivemos na intersecção e intermitência de múltiplas exposições, pelo que nunca seremos planos, a não ser que permitamos essa redução da pessoa a uma expressão única de si própria, sujeita a esgotar-se numa existência, simplista, neutra, indiferente. O intérprete deste século XXI também merece viver a sua complexidade.

Ao proferir discursos comoventes, a sua voz quebra-se por vontade própria? Ou deliberadamente simula uma voz quebrada? Supondo que, numa mesma situação, numa noite derrama lágrimas verdadeiras e fala

com um genuíno ‘nó na garganta’, e na noite seguinte simula estas afectações sem fisicamente as experienciar: em que ocasião seria expectável que produzisse maior efeito sobre a sua audiência?”

É suposto que a prática artística e o desenvolvimento do seu conhecimento tenham superado qualquer formulação de dualidade. Inclui-se aqui qualquer

tentação redutora para vermos o actor como aquele que, ou sente profundamente, ou é um fingidor exímio. As variáveis possíveis de formulação do que o constitui são múltiplas. No entanto, ao mesmo tempo que verificamos avanços e superações – na arte como na sociedade –, também somos confrontados com a reincidência, mesmo que reformulada, de questões antigas.

Vivemos na intersecção e intermitência de múltiplas exposições, pelo que nunca seremos planos, a não ser que permitamos essa redução da pessoa a uma expressão única de si própria, sujeita a esgotar-se numa existência, simplista, neutra, indiferente. O intérprete deste século XXI também merece viver a sua complexidade.

Múltiplo contágio

Há muito de autoria nesse ser artista, de ordem e natureza distintas do entendimento comum de autor. Há uma variedade vastíssima de expressões do ser enquanto intérprete, que vão da liberdade criativa absoluta ao domínio de uma arte ou técnica que, limitando o campo de exploração pessoal, permite «simultaneamente» dar-se para concretizar a ideia de outrem, que é o autor. O intérprete emancipado tem um carácter diferenciado na equação relacional da produção artística, implicando uma realidade mais ampla, complexa e rica do que um entendimento meramente binário da relação entre autor e intérprete.

Há muitas variáveis no caminho entre os dois. Há todo um mundo inspirador de actividade criativa onde aquele que interpreta é *muitos*, dando mais de si ou menos, mas dando, mesmo quando se posiciona

num lugar de contenção e de apagamento do seu “eu” para dar mais espaço ao outro. Até há quem se sinta bem na posição de executante, que não se implica pessoalmente na criação, dando-se ao outro como matéria-prima disponível para ser moldada ou manipulada – é este o testemunho de alguns artistas entrevistados, sugerindo outro entendimento do que pode ser a relação entre criador e intérprete, em que a noção de objecto pode ser colocada na equação em casos excepcionais.

No caso dos músicos-instrumentistas, há um objecto exterior a si de que necessitam para dar significado e existência à sua arte. A grande maioria dos intérpretes, independentemente de serem da música, teatro, cinema ou dança, vivem esta realidade excepcional de o seu instrumento artístico não se diferenciar do próprio corpo. O corpo, assim entendido como instrumento cénico, pode até desejar colocar-se num lugar de procura de anulação da sua subjectividade interior, despindo-se de emoção e sensação para procurar concretizar a ideia imaginada por outro. Esse modelo, que coexiste com tantos outros, contraria uma tendência genérica da contemporaneidade, que tomou a participação do intérprete nas obras de arte contemporâneas tendencialmente como criador

(a designação mais comum é “co-criador”), até como afirmação de um respeito pela individualidade, pela consciência crítica, e pelo agente pensante que é cada intérprete, artista ou executante.

Este entendimento do intérprete-criador, que se vulgarizou nas artes performativas, tende a surgir associado à negação da expressão singular do intérprete, que é assim visto como autómato, aquele que executa ordens, que age por imitação de alguém que lhe dá instruções. Em contrapartida, há também quem tome esse uso das valências autorais do intérprete, da originalidade implícita à constituição de cada identidade, como um acto de desresponsabilização daquele que dirige o projecto artístico. De acordo com esse raciocínio, as expectativas sobre os conteúdos constitutivos da obra recaem sobre os intérpretes.

As vanguardas do início do século XX abriram a possibilidade

de que *tudo* pode ser entendido como arte e todos podem ser artistas, no sentido de geradores e concretizadores de imaginação.

A figura que aqui tratamos é suscitada por via de uma posição intermédia, composta por múltiplas e variáveis intensidades e não redutível a uma mecânica de mera reprodução, ou a uma dualidade que deixa o ofício de pensar para outro, alguém exterior a esse corpo que o materializa [esse pensamento de outro]. O intérprete emancipado implica-se em diferentes modos e graus no fazer e no problematizar da acção artística.

Com o pós-modernismo da segunda metade do século XX e os movimentos da arte ‘nova’ do século passado – no cinema, na literatura, na dança – reforçaram-se gestos de aproximação da arte à vida e de inclusão radical da vida na arte. Os “amadores” e os “não-profissionais” entraram no cinema como a expressividade física do quotidiano entrou nas artes performativas, através da procura de algo genuíno por via de uma ética artística que não suportava mais a reprodução da mentira e da falsidade da vida de todos os dias.

A figura que aqui tratamos é suscitada por via de uma posição intermédia, composta por múltiplas e variáveis intensidades e não redutível a uma mecânica de mera reprodução, ou a uma dualidade que deixa o ofício de pensar para

outro, alguém exterior a esse corpo que o materializa [esse pensamento de outro]. O intérprete emancipado implica-se em diferentes modos e graus no fazer e no problematizar da acção artística. Neste sentido, as micro-comunidades provisórias que se reúnem para criar um objecto artístico podem ser entendidas, em escala menor, como simulacros de sociedade – até por oposição aos modelos de funcionamento hierarquizado mais convencionais, mais comuns. Como diz Tiago Rodrigues no seu testemunho, “no meio artístico, a disfunção entre uma convicção política e a organização dos meios de produção é tradicional e é fortíssima, é histórica. Há um historial enorme da disfunção de artistas libertários que são autênticos déspotas no controlo dos meios de produção e dos meios de criação e da imaginação das equipas”. Talvez seja tempo de reflectirmos sobre todas estas questões.

¹ Camané em entrevista a Lia Pereira, “O Fado não é um bicho de sete cabeças”. *Blitz*, Novembro de 2008.

² Diderot, D. (1830) *Paradoxe sur le comédien*. Paris: Sautetlet. Tradução da autora.

³ Archer, W. (1888) *Masks or faces? A study in the psychology of acting*. Londres: Longmans, Green, and Co. Tradução da autora.

AS PRIMEIRAS TELENOVELAS E OS ACTORES DOBRADORES

É curioso, e não deixa de ser significativo, o facto de nos primórdios da GDA estar a fusão entre uma cooperativa e uma associação: a CADA – Cooperativa de Administração dos Direitos dos Artistas, e a APA – Associação Portuguesa de Actores. Cláudia Cadima, actualmente Directora das Relações Internacionais da GDA, chega aí por via da APA. Ela, que é mais conhecida pelo rosto na televisão, nomeadamente como Solange Marinhais da primeira telenovela portuguesa produzida pela RTP – *Vila Faia* (1982) – e outros papéis que lhe sucederam em telenovelas, séries e teatro, tem um vasto currículo enquanto dobradora e directora de dobragens.

A transição dos anos 80 para os anos 90 apanham Cláudia Cadima embrenhada em lutas pelo direito dos artistas, desde logo reivindicando direitos básicos como a manutenção da retribuição por parte da televisão pública dos direitos de repetição.

*"Ao contrário do que aconteceu em muitos países, nós não éramos simples dobradores – éramos actores."
Cláudia Cadima*

“De 1981 até aos anos 2000... estive em permanência na RTP. Éramos muito bem tratados, mas de vez em quando aconteciam percalços, como dizerem-nos que tínhamos de prescindir dos direitos de repetição e quererem que assinássemos essa autorização. Alguns de nós, do grupo das dobragens, recusámos. Fizemos greve nas dobragens, que era algo não visto. Cada vez que havia desrespeito pelos nossos direitos, juntávamo-nos, fazíamos greve, reuníamos-nos com a administração e as coisas resolviam-se. Estávamos então a fazer *A Rua Sésamo*. E, para termos mais força, decidimos criar a APA. A partir daí nunca mais parei.”

A APA tinha por objectivo conseguir reunir os actores e mantê-los a falarem entre si.

“Não éramos um sindicato e não podíamos fazer o papel do sindicato, porque a única área em que podíamos mexer um bocadinho e fazer a diferença era nas dobragens”, esclarece ainda Cláudia. “Tudo o resto, só o sindicato podia fazer. Há muitas coisas que uma associação não pode fazer, do mesmo modo que a GDA não pode lutar por certas coisas que pertencem aos sindicatos. Por isso é que ainda hoje, na GDA, temos esta relação com os sindicatos, tentamos que estes não desapareçam e damos apoio precisamente porque está tudo interligado, mas não cabe à GDA nem à Fundação agir nesse domínio. Não pode, sequer.”

Nos primeiros tempos, recorda Cláudia, foi fundamental a contribuição de 10% do que os dobradores recebiam, que revertiam a favor da GDA, para que esta funcionasse.

Curiosamente, com valor simbólico relevante, poderíamos definir a profissão de dobrador, de forma simples, como “dar voz a outro”. Hoje em dia, há toda uma discussão e problemática relacionada (também) com o reconhecimento dos direitos de grupos marginalizados, na arte, mas também em outros aspectos da vida, que toma a designação de “lugar da fala”. Na actividade a que nos reportamos, a voz é dada a um outro corpo e a uma outra

expressão do rosto, que assim são tomados por outras identidades. Podemos estar a falar de desenhos animados ou literalmente bonecos animados, como na histórica série infantil *Rua Sésamo*. Podemos ainda estar a falar da dobragem de filmes ou séries estrangeiras – ainda que, em Portugal, essa seja uma prática menos corrente do que em outros países –, mas podemos tomar esta imagem como emblemática de uma perspectiva possível sobre o que é ser intérprete, dar-se ao outro e ser habitado pelo outro nesse gesto de se dar.

Cláudia assinala a peculiaridade desta história. “Não deixa de ser irónico”, diz. “Teve muito valor na altura porque, ao contrário do que aconteceu em muitos países, nós não éramos simples dobradores – éramos actores, éramos interessantes, não éramos meros interessados das coisas, mas de um modo ou de outro acabámos por ir parar às dobragens como complemento da nossa profissão, porque no teatro se ganhava muito pouco. Ainda se ganha muito pouco.” Eis mais uma especificidade portuguesa. “Acho que isso só tem que ver com o facto de nós não dobrarmos tudo, porque em países como Itália ou França, há os dobradores [a tempo inteiro]. Nesses países, essa é uma profissão em que as pessoas vivem só disso. Mas essa realidade é a de um mercado de trabalho dos dobradores muito mais amplo.”

Cristina Carvalhal lembra-se desses tempos em que ainda miúda, e enquanto fazia um trabalho de dobragens, participa na fundação da APA, de que tem o cartão n.4, que é o número com que fica inscrita na GDA. Lembra-se da importância do cruzamento de gerações, do encontro com actores mais velhos, como Mário Jacques – então também responsável pela passagem de carteiras profissionais por via do Sindicato dos Trabalhadores dos Espectáculos –, com quem se discutia muito, nomeadamente questões socio-profissionais. Aquando da fusão das duas associações que dão origem à GDA, encontram-se entre os primeiros cooperadores elementos da APA e da CADA, como João Perry, Morais e Castro, Carlos Pimenta...

“Os chamados *radio days* são um período fascinante, em que o artista ia cantar com a orquestra da estação de rádio, o que aconteceu um pouco por todo o mundo, principalmente nas rádios públicas. Com o disco e a massificação, as coisas mudaram muito; acho que a música pop também teve muita influência porque não era susceptível de, por exemplo, ter um Paul McCartney a cantar com uma orquestra como processo normal de trabalho. Ele até já gravou com orquestras, mas é um acontecimento excepcional, não é viável como regra para um modelo laboral, também porque o projecto artístico dele, e de outros artistas pop, é distinto dessa realidade.”

Eduardo Simões

DAS ORQUESTRAS RADIOFÓNICAS PARA A INTERNET

"Tudo se alterou. Entra a concorrência, começam a aparecer produtores externos, a situação de recibo verde e de serviço de subcontratação instala-se."

Pedro Wallenstein

O primeiro movimento é laboral, é dos próprios artistas que reclamam o reconhecimento e protecção dos direitos de propriedade intelectual, que num segundo momento suscitam a intervenção de intermediários, terceiros, que vão explorar essa riqueza gerada por artistas e colaboradores. Havendo esta riqueza, importava que alguém desinteressado do benefício próprio do encaixe do lucro se envolvesse na equação e gerisse esse valor disponível de modo a que ele não ficasse apenas nas mãos do mercado, e fosse reinvestido na raiz da dinâmica essencial que alimenta este universo: os artistas e a imaginação permanente do mundo... É isto que a Fundação GDA faz. Mas faz mais: porque na sua origem está a instituição criada para cobrar e redistribuir estes direitos, a GDA, que tem algumas particularidades extraordinárias – raras na Europa – de ter sido fundada por artistas e de juntar num mesmo organismo músicos, actores e bailarinos.

Pedro Wallenstein recorda-se de começar a ponderar esta possibilidade:

“Dei-me conta de que a propriedade intelectual dos artistas – não estou a falar dos autores – tem o potencial de gerar uma riqueza, e que uma parte dessa riqueza podia ser reinvestida na criatividade e coesão da classe artística portuguesa. Ainda não percebia nada de direitos de autor. Aliás, os artistas só estão protegidos no Código do Direito de Autor e Direitos Conexos a partir de 1985, antes disso nada havia.”

Lembra ainda Pedro que, nesse primeiro momento, houve juridicamente, de um modo ténue, "o questionamento da presunção da transmissão de direitos sempre a favor dos produtores. Mesmo assim, já começava a haver um corpo doutrinário jurídico sobre os direitos conexos aos direitos de autor, no caso dos artistas, intérpretes e executantes, suficiente para se poder participar na redistribuição da cadeia de valor que a criação artística gera.

“Sempre tive essa ideia, e foi sempre muito debatida, tive muitas discordâncias; havia quem considerasse que a gestão colectiva de direitos é um mero acto de mercado puro e simples: saber onde há direitos, onde estão a ser gerados direitos, cobrá-los e pagá-los.”

Pedro Wallenstein regressa com facilidade à memória dessa década, mais para o final dos anos 80. “A certa altura há uma série de convulsões na política cultural.

Dou-me conta então de que a classe artística tinha dois grandes problemas, que diziam respeito aos criadores,

mas também às estruturas artísticas: nas artes performativas somos muito interdependentes – ao contrário de um escritor ou um pintor que conta essencialmente consigo próprio, estas artes necessitam de uma estrutura complexa para viver. Por outro lado, na verdade, as pessoas eram muito auto-centradas na sua carreira, nas suas coisas. Havia muito pouca tradição, pelo menos nas gerações mais recentes, de se organizarem em colectivo para defender os seus direitos. Não havendo essa organização, não havia uma forma de canalização de meios para sustentar essa intervenção. Na altura, entendia a importância de desenvolver este trabalho como uma

“Sempre tive essa ideia, e foi sempre muito debatida, tive muitas discordâncias; havia quem considerasse que a gestão colectiva de direitos é um mero acto de mercado puro e simples: saber onde há direitos, onde estão a ser gerados direitos, cobrá-los e pagá-los.”

Pedro Wallenstein

resistência. Actualmente, vejo-a como uma intervenção.”

Eduardo Simões, jurista e director jurídico da GDA, começou a trabalhar na AFP – Associação Fonográfica Portuguesa em finais dos anos 80 e rapidamente se deu conta do atraso português relativamente às normas produzidas sobre artistas e produtores na Europa. “Era preciso recuperar esse atraso”, lembra ele que entrou no mundo das artes pelo enorme fascínio que tinha, desde miúdo, pelo disco, o gira-discos, e a memória da irmã mais velha que dançava o yé-yé. É nesse estado de encantamento, ainda a formar a sua identidade, que é apanhado pela convulsão social que, nos anos 60, encontra expressão íntima na música que se fazia.

“Foi uma altura em que a música era absolutamente extraordinária, vinha associada aos fenómenos sociais, desde a moda aos estilos de vida, à política. A guerra era cantada. Tudo isso era novo. Portugal era um país extremamente repressor, onde a ideia, o pensamento ou a cultura eram asfixiados. Talvez também por isso fosse tão fascinante, porque a música tinha um certo sabor a fruto proibido.”

Quando Eduardo Simões inicia o trabalho na AFP, de que foi Director-Geral, rapidamente identifica o atraso da legislação portuguesa na defesa dos direitos dos artistas. “Um atraso que significava não ter normas que nos permitissem fazer o mesmo que já se fazia na Grã-Bretanha antes da Segunda Guerra Mundial, que era cobrar direitos de autor e conexos nas rádios e discotecas. Significava também perceber que havia um mercado de trabalho para artistas e autores que não tinha uma correspondência prática em termos remuneratórios. Faltava fazer um trabalho de reconhecimento de que o direito de autor é o salário dos criadores. Se em 1989 achava que era inconcebível um trabalhador ter um salário em atraso, também achava inconcebível que um artista, autor ou produtor, não recebesse a remuneração devida pelo serviço que prestava.”

O movimento gerador que está na origem da GDA “não é puramente laboral”, defende Pedro Wallenstein, “porque a prestação do trabalho é desfasada no tempo em relação à exploração económica. Ou seja, criei um bem e esse bem vai ser explorado por outros. Não estou a entregar isto a um patrão”. E propõe uma “caricatura anarco-sindicalista” para clarificar a questão: “Não entrego a minha força do trabalho a um patrão, daí decorrendo o resultado

"Se em 1989 achava que era inconcebível um trabalhador ter um salário em atraso, também achava inconcebível que um artista, autor ou produtor, não recebesse a remuneração devida pelo serviço que prestavam."

Eduardo Simões

imediatamente dessa relação. Trata-se agora de uma outra justa remuneração pela entrega dessa força de trabalho. Esta é uma outra justa remuneração. Não há essa ligação directa e exclusiva entre a força de trabalho e quem explora a força de trabalho. O que há é um bem que tem capacidade de gerar mais-valias ao ser integrado no circuito comercial, cujo retorno se prolonga no tempo. Acho que também há uma razão histórica para o entendermos deste modo.” Vamos então à história.

O universo representado pela APA – Associação Portuguesa de Actores e pela CADA – Cooperativa de Administração dos Direitos dos Artistas, ou seja, tanto o caso dos dobradores na Televisão portuguesa como o caso dos músicos nas rádios nacionais, faz parte de uma realidade cujo paradigma mudou radicalmente. Um dos factores de transformação estrutural apontados por Pedro Wallenstein diz respeito à alteração dos parâmetros do vínculo entre a relação laboral e a propriedade intelectual.

“A chamada ‘transferência de direitos por dever funcional’ apareceu muito por causa das Orquestras e outros agrupamentos nos organismos de radiodifusão. Até há 25 anos, as rádios tinham orquestras próprias. A BBC ou a RAI, por exemplo, continuam a ter orquestras que são parte dos organismos de radiodifusão. Isso vem do tempo anterior ao boom da indústria discográfica, em que grande parte da música que passava nas rádios era feita dentro da rádio e por norma transmitida em directo.

“Essa tradição das orquestras dos organismos de radiodifusão alterou-se. Muitas, depois, tornaram-se agrupamentos artísticos emblemáticos de grande prestígio, como a Bayerische Rundfunk, ou a BBC, que já mencionei.

“A nossa antiga Emissora Nacional tinha três orquestras, que permitiam agrupamentos mais pequenos de geometria e flexibilidade variáveis: a Sinfónica de Lisboa, a Sinfónica do Porto e a Orquestra Ligeira da Emissora Nacional, que acompanhavam todos os nossos grandes cançonetistas dos anos 40, 50 e 60 que estavam integrados na estrutura do organismo de radiodifusão. Estas tinham no seu dever funcional, enquanto dever de trabalho, fazer a gravação e difusão para uso interno. Isso foi desaparecendo.

“Na altura em que a RTP ou a RDP eram simultaneamente organismo de radiodifusão e de produção, em que a produção era toda feita internamente, não havia este conceito de os direitos terem uma proporcionalidade [relativa] à utilização geral. Era tudo transmissão hertziana; portanto, era por via de um único ponto que emitia para dentro da casa das pessoas. Não havia tudo isto que há hoje, o streaming, o diferido, o cabo, o webcasting, a internet... Portanto, não havia o conceito de direito conexo que se prolongava. Havia um cálculo remuneratório com base no cachet original, com base na relação contratual original. Ou seja, considerava-se então que a fixação e a radiodifusão estavam integradas no contrato laboral.

“Depois, tudo se alterou. Entra a concorrência, começam a aparecer produtores externos, a situação de recibo verde e de serviço de subcontratação instala-se. Muitas vezes é um programa da SIC ou da TVI ou da RTP, mas o artista nem tem uma relação laboral directa com o canal, tem com a produtora que o sub-contrata. No fundo, são sub-empregadas de subordinação jurídica muito difusa. As coisas mudaram muito, e penso, de facto, que a gestão colectiva é a única forma de conferir segurança, objectividade e transparência à relação entre ambas as partes.”

Essa mudança tem, para Eduardo Simões, reflexos no papel fundamental que a imagem da orquestra pública teve na rádio, que se altera a par da mutação no modo como se fazia rádio. São memórias dos tempos do nacional cançonetismo e dos *crooners* ou estrelas da rádio.

“Os chamados *radio days* são um período fascinante, em que o artista ia cantar com a orquestra da estação de rádio, o que aconteceu um pouco por todo o mundo, principalmente nas rádios públicas. Com o disco e a massificação, as coisas mudaram muito; acho que a música pop também teve muita influência porque não era susceptível de, por exemplo, ter um Paul McCartney a cantar com uma orquestra como processo normal de trabalho. Ele já gravou com orquestras, mas é um acontecimento excepcional, não é viável como regra para um modelo laboral, também porque o projecto artístico dele, e de outros artistas pop, é distinto dessa realidade.

“Houve uma alteração muito grande na própria forma de fazer música, que aconteceu à medida que os organismos de radiodifusão, de rádio e de televisão foram tendo de racionalizar a gestão. Até aos anos 60, e boa parte dos anos 70, vivemos com a ideia de que, se havia uma empresa pública, podia-se injectar dinheiro enquanto fosse necessário sem pensar nisso. Hoje em dia não se pensa assim. Os cidadãos exigem uma gestão racional destes meios. Tudo isso teve consequências culturais, e não penso que sejam necessariamente negativas.”

“O Estado tem a obrigação de apoiar o Teatro. Se isso não acontecer é porque a sociedade portuguesa está doentíssima, e não poderá subsistir... É urgente defender a Cultura deste país, do nosso povo, sob pena de, após a próxima Revisão Constitucional, encontrarmos na Lei Fundamental um artigo assim redigido: ‘Os Portugueses não têm direito à Cultura!!’”

Carlos Wallenstein

COLHER PARA SEMEAR

“Imaginem que era possível digitalizar batatas, roupas ou automóveis, partilhá-los na rede, rematerializá-los calmamente em nossas casas e multiplicá-los? O que aconteceria às cadeias de valor, aos circuitos de distribuição, às relações laborais: não teria tudo de ser reequacionado? Seria possível manter os modelos de negócio na mesma?”

Pedro Wallenstein

“Imaginem que era possível digitalizar batatas, roupas ou automóveis, partilhá-los na rede, rematerializá-los calmamente em nossas casas e multiplicá-los? O que aconteceria às cadeias de valor, aos circuitos de distribuição, às relações laborais: não teria tudo de ser reequacionado? Seria possível manter os modelos de negócio na mesma?”

A sugestão foi feita por Pedro Wallenstein numa entrevista, em 2017, em período de debate aceso sobre a cobrança dos direitos digitais. O tema é actual, mas a sua origem é antiga – essa tensão constante entre capital e trabalho, explorador e explorado, que também tem tido a sua presença na indústria cultural. Pedro contextualiza:

“Durante mais de duzentos anos, o edifício foi construído sobre a transação de um objecto material (o livro, a partitura, o disco ou o DVD) contendo a obra artística ou literária, mas muita outra coisa mudou com a digitalização dos bens culturais. Quanto à necessidade de remunerar

o trabalho, seja ele manual ou intelectual, não esteve sempre presente?”

O que acontece nesta radical mudança de paradigma, é que os processos de produção se invertem. A imagem é proposta por Pedro Wallenstein e é emblemática do que aqui está em causa: Colher para Semear. Ou seja, há toda uma produção, neste caso artística, cujas mais-valias [direitos conexos] importa “colher” para redistribuir num sentido alargado do termo, por via da GDA por aqueles que geraram esses direitos [artistas, intérpretes e executantes] e por via da Fundação GDA por aqueles que representam o universo mais alargado da criação artística e merecem ter acesso a financiamento para desenvolver o seu trabalho que pode ainda não ter alcançado uma viabilidade e autonomia financeira, ou cuja natureza da actividade artística não é viável no mercado e tem uma outra mais-valia, não quantificável. É esta visão mais ampla de redistribuição que fundamenta essa metáfora do “semear”.

Pedro Wallenstein chega à GDA com a vontade/motivação de quem é sensível às questões comunitárias. É ele que muitos elogiam pela sua capacidade de equilibrar tantas diferenças – a GDA ser uma casa de músicos, actores e bailarinos é apenas um exemplo – e o dom de o conseguir fazer ao longo de tantos anos. Pedro Wallenstein assume oficialmente o cargo de presidente em 1998, mas, na realidade, inicia as funções mais cedo por Carlos Pimenta não chegar a completar o seu mandato, até finais de 1997.

Como músico, contrabaixista, tem também um amplo historial de intervenção política e social, que se traduz na militância em defesa dos direitos dos artistas na GDA e na Fundação GDA, e que também passou por trabalho sindical. Move-o a convicção de que as pessoas precisam de se organizar em comunidade para concretizar o seu potencial. Não é muito dado a individualismos. A experiência de músico de orquestra também terá contribuído para esta convicção – é coordenador de naipe de contrabaixo na Orquestra Sinfónica Portuguesa.

“A orquestra é, por natureza, um colectivo. Nesse sentido, é quase uma metáfora da sociedade, em termos da pirâmide social. Vive muito assente na tradição, está muito sustentada nas hierarquias. Esta ideia de um colectivo que contribui para uma obra é algo que se aprende muito na vida da orquestra. Não me custou nada fazer a transição. E não teve mais mistério do que isto.”

Sentiu, desde o início, o apoio dos actores, apesar da maior proximidade com a música. É nos profissionais de teatro que identifica maior militância na defesa das causas sociais e profissionais do sector. Talvez esta sua percepção não seja assim tanto de estranhar; afinal, este é um mundo que lhe é muito familiar.

O pai era actor. Nome maior do teatro português. Carlos Wallenstein. A mãe era uma mulher apaixonada pelo teatro e pela literatura portuguesa. Como professora do secundário, defendeu sempre que o ensino das línguas passasse pelo teatro e pela dramatização. Pedro Wallenstein começou muito cedo a gostar de música, mesmo se o teatro o fizesse sentir mais em casa, a acompanhar o pai que, em 1963, ingressa nos quadros da Fundação Calouste Gulbenkian.

Eram os tempos do império do teatro comercial, do empresário Vasco Morgado, e dos grandes nomes como Amélia Rey Colaço, Ribeirinho e a Companhia do Trindade. Com Carlos Wallenstein, Pedro assistiu à militância no desenvolvimento de um movimento de defesa do teatro independente, muito apoiado pela Gulbenkian, e influenciado por experiências artísticas contemporâneas, como as de António Pedro e o Teatro Experimental do Porto. Na génese da GDA, em meados dos anos 1990, toda essa experiência teve “uma importância muito grande”, recorda.

Em 1985, curiosamente no mesmo ano em que os artistas ganham estatuto de protecção no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, José Zambujal, na revista *Se7e*, interroga Carlos Wallenstein: “Que acontecera ao actor?” Nesse ano, no Mosteiro dos Jerónimos, Mário Soares assina o Tratado de Adesão de Portugal à CEE, actual União Europeia. Tinham passado quatro anos de os GNR lançarem a emblemática música “Portugal na CEE”, na estreia discográfica, em 1981, de um single que fica na história, também pelo sucesso de vendas (mais de 15 mil exemplares): “*Na rádio, na TV/ nos jornais, quem não lê/ Portugal e a CEE/ Quanto mais se fala menos se vê/ eu já estou farto e quero ver/ Quero ver Portugal na CEE/ Quero ver Portugal na CEE.*”

Foram também anos de crise financeira, que levou o país, pela primeira vez, a ser intervencionado pelo FMI (de 1983 a 1985), no período que ficou conhecido como o do governo do Bloco Central, liderado por Mário Soares, de aliança entre PS e PSD. No final desse ano, o PSD ganha o poder, e toma posse Cavaco Silva à frente do X Governo Constitucional. Esse é também o ano da liberalização do sistema financeiro, depois da vaga de nacionalizações do pós-25 de Abril, e do aparecimento do sistema do código de barras em Portugal com a generalização dos hipermercados. O primeiro centro comercial em Portugal, o Amoreiras, abriu nesse ano.

Na música, o grande acontecimento histórico é o *Live Aid*, que tem lugar a 13 de Julho de 1985 e é acompanhado por milhões de pessoas, ao vivo e via televisão, em prol da recolha de fundos para salvar milhões de etíopes em risco de vida. Foi também um ano de recordes memoráveis nas vendas de singles, desde logo com “We are the world”, canção escrita por Michael Jackson e Lionel Richie, mas também com outros temas inesquecíveis, dos Queen aos U2.

Quando o jornalista do *Se7e* entrevista Carlos Wallenstein, pergunta-lhe: “Um regresso em plena crise?”, referindo-se ao teatro e ao facto de ter posto em suspenso a sua carreira de actor. Carlos responde: “Não creio que o Teatro esteja em crise. Ou melhor, o Teatro está sempre em crise, avança com as suas próprias crises. Só que, hoje em dia, há uma outra crise, que é geral... Mas o Teatro evolui, tem

de o fazer, com a pesquisa, no sentido da Universalidade. Existe uma barreira – a da língua – que não se levanta noutros campos e que é aqui que é preciso romper (...) Num espaço de cinco a dez anos, estas tecnologias – TV, vídeo, computadores – terão conquistado o domínio absoluto. Mas – e acredito mesmo nisto – o Teatro é o princípio de tudo. Vai resistir, renovando-se. E eu quero viver este regresso, quero estar por dentro!”

O artigo prossegue: “Para Wallenstein o público acabará por cansar-se dos produtos da tecnologia, passando a procurar os artesanais. Um regresso às origens ‘no qual eu quero participar porque vai ser muito lindo!’ – diz. ‘O Estado tem a obrigação de apoiar o Teatro. Se isso não acontecer é porque a sociedade portuguesa está doentíssima, e não poderá subsistir... É urgente defender a Cultura deste país, do nosso povo, sob pena de, após a próxima Revisão Constitucional, encontrarmos na Lei Fundamental um artigo assim redigido: ‘Os Portugueses não têm direito à Cultura!’”

Os anos passaram; a batalha ganhou novos contornos mas não se dissipou. Voltou o FMI, o público não se cansou dos produtos da tecnologia, mas é “lindo” perceber que há quem encontre estratégias para tirar proveito desta mudança de paradigma. Pedro Wallenstein é a figura emblemática desta luta: por via da GDA, mobiliza artistas e novas tecnologias para que os

Pedro Wallenstein é a figura emblemática desta luta: por via da GDA, mobiliza artistas e novas tecnologias para que os artistas, intérpretes e executantes sejam justamente remunerados pelo seu trabalho numa sociedade de bens culturais desmaterializados; por via da Fundação GDA, contribui para facilitar o acesso a uma vida artística fora das lógicas do mercado. Como Pedro Wallenstein diz muitas vezes, “a Fundação GDA é o ‘braço armado’ da GDA”.

artistas, intérpretes e executantes sejam justamente remunerados pelo seu trabalho numa sociedade de bens culturais desmaterializados; por via da Fundação GDA, contribui para facilitar o acesso a uma vida artística fora das lógicas do mercado. Como Pedro Wallenstein diz muitas vezes, “a Fundação GDA é o ‘braço armado’ da GDA”.

A GDA e a sua Fundação complementam-se no difícil equilíbrio entre respeitar o regular funcionamento do mercado cultural e defender uma arte livre desse constrangimento capitalista. Desde o início, ainda antes da obrigação legal de estabelecer um Fundo Cultural e um Fundo Social (que surge em 2006), devagarinho, ainda sem muito dinheiro, materializavam essa crença na importância da solidariedade, oferecendo algumas bolsas de estudo, apoiando alguns espectáculos, procurando dar resposta a quem necessitava de assistência médica e não tinha onde ou a quem recorrer. Essa orientação de fundo não mudou.

“Acho que é importante que não se perca nunca”, diz Pedro Wallenstein.

“É fundamental perceber que aqueles que têm mais êxito, que têm mais retorno económico nas suas carreiras, enquanto elas duram, também contribuem para o colectivo de criadores, que é um universo mais alargado.”

Toda esta história tem um contexto, que se funda nas tendências liberais dos anos 80/90, que Pedro sempre desafiou, “as teorias de que a arte de vanguarda não é precisa para nada, que a investigação não é precisa para nada, que o que interessa é a relação com o público, que a criação artística só é interessante se vender bilhetes. Nesse sentido, há um acto de resistência, e também a ideia de que para intervir temos de ter meios, [que] isto implica meios económicos. Isto foi sempre muito claro”. Por isso também se ligam tão profundamente a GDA e a sua Fundação, não apenas formal e legalmente, mas também na sua missão.

Há muitas batalhas pela frente; há algumas conquistas feitas também. É este espírito combativo que o levou a escrever uma esclarecedora crónica de opinião no jornal *Público*, em Dezembro de 2018, onde defendia o argumento de que “não será uma Internet justa para os artistas que a irá matar!”

“Pelos vistos, para certas pessoas, o reino da liberdade é o das grandes plataformas como o YouTube, o Facebook, a Spotify, a Google ou a iTunes ganharem milhares de milhões de dólares com a disponibilização, o ‘streaming’ ou o ‘download’ de música,

cinema, teatro, dança, séries, etc., sem autorização dos intérpretes e executantes ou sem lhes pagar nada por isso! É uma curiosa noção de liberdade, isto de defender os ganhos astronómicos das multinacionais sem um justo e proporcional pagamento aos artistas que – porque interpretam, cantam, tocam e dançam – fornecem a matéria prima desses mesmos ganhos milionários.”

A batalha em torno do digital ainda vai no adro.

Adolfo Luxúria Canibal¹⁶ · **Adriana Queiroz**²⁴ · **Adriano Aguiar**¹³⁹
Adriano Luz¹² · Alfredo de Brito¹⁷⁸ · Ana Sacramento²²²
António Saiote¹⁸ · **Armindo Neves**¹⁷⁵ · **Augusto Portela**³⁶⁴
Berto Betuk²⁴¹⁹ · Carla Chambel⁷⁵⁷ · **Carlos Barreto**²⁴⁸
 Carlos Costa¹²⁸⁹ · **Carlos Guerreiro**¹⁷ · Carlos Pimenta³
*Carlos Vieira de Almeida*¹³ · **Catarina Latino**¹⁵⁶ · *Cláudia Cadima*⁴³
Cristina Carvalhal⁴ · Cristina Cavalinhos³²⁷ · **Cristina Q**⁶
 Fernanda Lopes⁴⁹⁸ · **Francisco Costa**⁴⁴⁹ · Joana Brandão³³⁶⁸
 João Afonso³⁰³ · João de Carvalho³¹ · **João Maló**³⁴¹
 João Nuno Represas⁶ · **João Perry**¹ · Joclécio Azevedo¹¹⁸⁶
 José Mário Branco⁴⁶¹ · **José Morais e Castro**⁷
José Moz Carrapa¹⁸⁴ · *Luís Sampaio*³⁰⁶ · **Luís Silva**²²
Mafalda Veiga¹⁹³ · Manuela Marial⁴⁸ · Margarida Araújo²¹²
Margarida Rosa Rodrigues⁵ · Maria Guinot¹⁵
*Mário Andrade*³⁴⁶² · Miguel Guedes⁴⁰⁸ · Né Ladeiras²⁴⁹
Nuno Ivo Cruz²¹ · *Nuno Simões*⁵³² · Paulo Curado⁹
Paulo de Carvalho¹⁸⁵ · **Paulo Marinho**¹⁸⁹ · Paulo Ribeiro¹⁹
 Paulo Tavares Oom¹⁴ · **Pedro Abrantes**¹⁹⁹
*Pedro Wallenstein*¹⁰ · Raul Solnado²³ · **Rita Blanco**⁵⁴
 Rodrigo Leão²⁵ · **Rogério Samora**¹¹ · Rui Mendes²
Rui Paulo Fonseca³⁸ · *Suzana Borges*²⁷ · **Teresa Corte-Real**¹³⁷
Teresa Sobral¹¹⁹ · *Tim*²⁰⁵ · Tomás Lamas Pimentel²⁰
Valter Lobo⁴⁷⁰⁵ · **Vera Santos**¹¹⁷⁸ · Vítor Fonseca⁷¹⁷

Acho que esta é uma discussão que nós criadores temos de ter: como financiamos e damos forma às nossas práticas? Nada disso é simples mas precisa de ser debatido.

**SIMÃO
COSTA**

“SOU UM CRIADOR POR CAUSA DOS PROBLEMAS DA INTERPRETAÇÃO”

Criador-intérprete, artista convidado, convidado co-criador, dirigido por mim, dirigido por outros, criação colectiva... Já participei em muito projectos com diferentes formatos e em papéis distintos. Esta multiplicidade faz com que me pareça pertinente discutir esta questão hoje em dia, também por causa das muitas experiências, boas e más, que tenho tido.

Houve um projecto, por exemplo, em que comecei como autor da música, em que se definiu logo ao início que a minha presença ao vivo não era para acontecer. Esta é apenas uma via entre várias, mas que gera duas entidades distintas: a pessoa que opera (as instruções da composição musical), que tem funções quase de intérprete ao vivo; e o autor, com direitos de autor, porque quem originou os materiais dessa criação fui eu. Acontece que, depois, posso ser eu ou outro a interpretar – ou operar algo no “ao vivo”, o que introduz uma outra concepção e variável no que podemos entender por intérprete, porque qualifica de forma diversa o

desempenho que é pedido à pessoa no instante do “ao vivo”. Portanto, há neste caso uma remuneração devida que corresponde ao facto de alguém, por participar no processo de criação, gerar materiais – quer depois esteja previsto que vá estar presente ou não no “ao vivo”. Depois, há uma outra remuneração devida se vou operar o espectáculo, se vou estar ao vivo a fazer. Esse é um *fee à parte*. Esta, para mim, é uma estrutura interessante de inteligência na separação das funções.

A ideia de um “intérprete emancipado” faz sentido, de tal modo que os artistas puseram isso em marcha desde os anos 60 do século passado. Os intérpretes começam a ser autores, e intérpretes-autores. Mas, ainda assim, este plano de emancipação pode gerar uma reserva de um oposto, que se concretiza ao pensarmos, por exemplo, numa Broadway, onde se assiste a um programa de repetição de um arquétipo que faz uso de uma massa de artistas tecnicamente proficientes mas num regime que podemos equiparar à escravatura.

Os dois modelos são válidos, e são muito válidos hoje em dia. No entanto, acho que importa uma ressalva, que é: questionar se o director desse intérprete que se deseja emancipado é do mesmo tipo que o director do outro “intérprete escravizado”.

Ou seja, tal emancipação é questionável caso não haja diferenciação do director num caso e no outro. Se assim for, prefiro ser ‘intérprete escravizado’, porque é mais honesto. Acho que tem tudo a ver com pressupostos, expectativas e a justa clarificação dos contextos relacionais.

A arquitectura é um bom exemplo de comparação pelas suas características particulares, pelo volume de investimento monetário que muitas vezes representa em termos de aquisição de matéria-prima para a obra, e pelo grau de risco na interpretação das instruções. Não se trata aqui de se poder pensar, “ah, se não correr bem deitamos abaixo e construímos outra vez”. Nas artes performativas, o “arquitecto” – o coreógrafo, o encenador, o compositor –, até à data de estreia ou de ponto final na edição, tem uma plasticidade que lhe permite, e aos intérpretes também, mudar coisas.

Ao pensar as artes por relação com a ciência, o que as une é serem motores de conhecimento, cada

uma com a sua especificidade, evidentemente. O que as separa é que a ciência tenta anular as variáveis da interpretação, e ir ao grau máximo de rigor que pode atingir. Outro exemplo: trabalhei recentemente num concerto-dança para surdos em parceria com a Yola Pinto [*Syn.Tropia Concerto – Dança para Surdos e outras Audições*, estreado em 2017]. Fizemos workshops diversos com pessoas surdas, queríamos que elas nos dissessem em linguagem gestual um conjunto de palavras-conceitos, e revelou-se um exercício impossível.

Ao pensar as artes por relação com a ciência, o que as une é serem motores de conhecimento, cada uma com a sua especificidade, evidentemente. O que as separa é que a ciência tenta anular as variáveis da interpretação, e ir ao grau máximo de rigor que pode atingir.

Queríamos, por exemplo, a palavra “entrar”. Eles precisavam sempre de um contexto para dizer a palavra: Entrar como? É uma pessoa que entra? É um objecto que entra? É um botão que entra e encaixa? Para aquela linguagem tomar forma, precisa de um contexto. Portanto, a interpretação

contextual é fundamental, até para a palavra poder emergir, enquanto que no léxico escrito e nas palavras orais, na verbalidade, não existe essa necessidade. No entanto, ou também por isso, tantos equívocos acontecem.

Em relação à arte, e em particular às artes performativas, tenho experiências muito díspares. Venho de uma formação em música clássica. Na minha formação tive sempre muitos problemas por me dar demasiadas liberdades de interpretação, sobretudo no Bach. Digo sobretudo no Bach, por relação com a medida que encontramos no século XX, em que o detalhe das instruções das partituras se intensificou. Chegamos ao Debussy e está tudo escrito.

Na música, a imagem que tenho é de tirania absoluta. Nos últimos 20 anos há toda uma corrente académica de estudo histórico, há os puristas absolutos, que só tocam com instrumentos de época. Pessoalmente acho uma delícia, é um especulativo maravilhoso, porque nenhum de nós esteve lá.

Na música, a imagem que tenho é de tirania absoluta. Nos últimos 20 anos há toda uma corrente académica de estudo histórico, há os puristas absolutos, que só tocam com instrumentos de época. Pessoalmente acho uma delícia, é um especulativo maravilhoso, porque nenhum de nós esteve lá. Por mais que estudemos, são especulações sobre como é que teria sido, o que não tira valor nenhum, apenas é outra coisa. A arte contemporânea, por definição, também especula, mas acho curioso como pode ser tão acesa uma discussão sobre o que teria sido

a música tocada exactamente como o Mozart a ouviu e escreveu. Por mais que se estude, nunca ninguém poderá reproduzir todas aquelas variáveis que tornam a experiência do momento irrepetível. Isto é válido

mesmo para um intérprete que toque Bach – que tem toda a responsabilidade e toda a falta de liberdade inerentes à história das muitas versões já realizadas, e perante todos aqueles que já tocaram, o que faz com que não lhe reste a liberdade que apenas tem quem toca uma obra em estreia absoluta.

Tocar uma obra que nunca foi tocada dá uma liberdade, por uma via, porque não há o peso histórico da parte da interpretação, da história da interpretação. Por outro lado, na perspectiva de quem compõe, verifico a tendência de ser cada vez mais rigorosa a forma de anotar o que é para ser tocado.

Há um imperativo assinalável na arte contemporânea: a diversidade. De facto, temos expressões contemporâneas num grau de diversidade absolutamente extasiante, e em todas as áreas. Temos pessoas a pintar um

Neorealismo fotográfico com óleo e temos pessoas a fazer Abstraccionismo, que já é quase Arte Antiga, e a fazer Arte Conceptual com todas as formas possíveis e todas as abordagens... Essa possibilidade de todas as variáveis com contaminações de todas as outras artes é extraordinária.

Na música também há isso. O Pedro Rebelo é um bom exemplo de alguém que escreve partituras com tinta da china e deixa um grau de liberdade para os intérpretes gigante. Por outro lado, esta abordagem do Pedro causa imensos problemas dentro da tradição do *ensemble* de música contemporânea, onde os intérpretes estão habituados ao contrário, a uma escrita hiper-rigorosa e detalhada. E são especialistas nisso. Na outra abordagem, para mais, como permite um grau de interpretação da partitura elevado, naquele caso muito elevado, o maestro tem o papel de definir e escolher reforçado.

Quanto às dificuldades que a liberdade gera ao intérprete na música? São as mesmas que os intérpretes das artes performativas, nomeadamente da dança, encontram nos modos de processar a informação que lhes chega, nomeadamente da parte do director artístico. Tenho pensado

sobre este assunto, não obstante fazer muito pouco trabalho de interpretação, justamente por causa dos problemas da interpretação.

Eu sou criador precisamente por causa dos problemas da interpretação. Nunca tinha formulado a questão assim, mas é a verdade. No meu percurso de músico, quando dei por mim a pensar que o que iria fazer era pôr mais um CD de Bach na estante da Fnac... para quê? Por mais interessante e pertinente que fosse o que tinha para propor, para mim não era suficiente. Admito que possa ser para outra pessoa. A criação apareceu assim naturalmente como o passo seguinte. Ao mesmo tempo, tinha muitos projetos na gaveta que começavam a cheirar a flores. A partir daí foi o desvario total, nunca mais voltei a fazer interpretação, a não ser pontualmente.

Há um importante debate a fazer sobre o modo como as pessoas dirigem e põem em marcha processos criativos que vão (ou acabam por ir) contra a coerência desses processos tal como foram inicialmente estabelecidos, quando há a coexistência de lógicas divergentes. Por exemplo: há uma dinâmica de estúdio, que é dinâmica emergente da criação, em que estão todos implicados para gerar materiais; e, por outro lado, as plataformas formais coexistem

com esta, nomeadamente as de contratação, a ficha técnica, os direitos adquiridos sobre as obras resultantes... Há aqui muita matéria para reflectir. Nesse sentido, curiosamente, dou-me conta de que estou cada vez mais conservador. Ou seja, quando alguém me dirige e não me convida como co-criador, quero, e tenho como expectativa, que aquela pessoa de facto me dirija, que me diga o que é para fazer. Não espero que aquela pessoa me peça para inventar a roda. Se estou ali para inventar a roda, então assino o meu trabalho como autor ou co-autor da roda. Parece-me mais justo que seja assim. Tenho todo o prazer em inventar a roda e até em inventar a roda para outros, a questão é meramente a da clarificação e integridade da proposta e da sua coerência com o que se faz.

Verifico que há um conflito entre as questões formais – as questões jurídicas, administrativas, até empresariais, de estruturamento da actividade – e a própria criação artística. Há muita confusão nesta matéria.

Posso ser um artista louco, sem limites e sem fronteiras, e ter uma estrutura formal, empresarial, que dá suporte ao trabalho, a funcionar com todos os requisitos. Se eu quiser mesmo proteger o meu trabalho e dar-lhe substância, vou mesmo

ter de empurrar para aí, porque vou ter de conversar com a sociedade. Para conversar com a sociedade são precisas estas ferramentas; ou seja, o que estou a tentar partilhar é que para conversas entre pessoas colectivas ou sociais é preciso afinar a língua que se quer falar, ter protocolos compatíveis.

A figura do intérprete, hoje em dia, e se quisermos remeter para as artes performativas e para a sua história nos últimos 30 anos, é alvo de total ingratidão.

Peguemos num outro exemplo, das sementes na agricultura, que me é muito caro. Porque é que a sociedade permite que o património feito pelos elementos naturais, ao longo de milhares ou milhões de anos, seja modificado em 1%, 0,50% ou 0,10% por mão humana e, sendo apenas alterado num grau ínfimo, a pessoa que faz essa alteração possa patentear como sendo seu esse resultado, registando como “novo” e como sua propriedade? Não só pode patentear como seu como pode introduzir elementos que anulam a diversidade existente e concorrem contra a especificidade combinatória que deu origem àquele código que pré-existia. Na nossa sociedade, e em outras áreas, este conflito é gritante. O intérprete, o indivíduo que vai interpretar aquele código na agricultura, fica autor daquilo,

claramente por via de um dispositivo formal, administrativo, jurídico, e porque a sociedade no seu todo permite isso sem nenhum problema porque tal decorre de um gesto ligado à engenharia e tem esse perfil de objectividade.

Voltando às artes performativas, porque é que fui buscar o exemplo das sementes? Para mim, a partir do momento em que um intérprete é chamado a participar num processo de geração de materiais e de interpretação lata de um plano intencional ou de uma temática, essa pessoa é autora ou co-autora. Nesse sentido, as liberdades do intérprete, quando considerado exclusivamente intérprete, devem ser relativamente poucas.

Para mim, há dois níveis. Um diz respeito às carências da moldura geral, da acção política. Mas esse é um território no qual não estou interessado. O que me importa é tentar perceber onde posso fazer mais. Ou seja, cada vez que produzo um trabalho meu, importa-me interrogar: o que ponho em marcha? Com muito dinheiro, pouco dinheiro... não interessa quanto dinheiro há – o que interessa é, qualquer que seja o dinheiro angariado, como é que ele vai ser redistribuído, como faço os convites, como ponho o projecto em marcha. É aí que, enquanto criador, posso fazer a diferença, em relação àquilo

que está ao meu alcance. Esse é o meu poder e responsabilidade, se captar financiamento.

Hoje em dia, antes de lançar os convites às pessoas, quero saber qual a percentagem total do dinheiro que vou atribuir àquela pessoa, para tentar perceber percentualmente se ela vai receber a parte justa. Faço isso porque fui tentando encontrar ferramentas para verificar como seria o mais justo funcionamento, e cheguei a esta opção. Não acho que tenha descoberto a forma justa, mas é a melhor que encontrei e já me tem feito dar passos atrás e reajustar orçamentos por causa disso.

Para mim, um intérprete que participa no processo criativo é sempre um criador. Ele é inevitavelmente criador porque vai adicionar qualquer coisa pelo simples facto de veicular algo, mas há variáveis de grau muito importantes. Pensemos na figura a que normalmente chamamos “intérprete” na estrutura das artes performativas: se o grau de adulteração da instrução for reduzido, a sua participação pode ficar circunscrita à condição de intérprete, em que o seu papel de criador é residual em termos do grau do seu exercício, surgindo assim na ficha técnica/artística como “intérprete”.

Numa orquestra ou numa companhia de bailado, aquela pessoa não só faz aquilo que o criador diz mas também aquilo que o intérprete principal, o maestro ou o coreógrafo, diz. O maestro faz tocar a orquestra, de modo paralelo ao violinista que toca o violino. Todos observam uma instrução original que é a partitura do compositor. Ou seja, por mais criativo que esse intérprete de orquestra (o maestro) queira ser, e por mais que dê de si, o grau de criação é residual quando comparado ao gesto de criar a partitura, ou em relação ao gesto de interpretar a partitura como um todo, que é o que faz o maestro. Por outro lado, neste inverso, mesmo se pensarmos no executante como tendo um menor grau de liberdade de interpretação, ele não se anula a si próprio apenas porque precisa de interpretar instruções. Há logo aí um acto criativo, o de quem acrescenta um ponto, mesmo sendo um acto residual. Aqui, estamos numa avaliação de grau.

O que acontece nas artes performativas hoje em dia é que convida-se alguém enquanto intérprete e a pessoa de repente está a intervir no processo criativo num grau elevadíssimo. No fim, surge na ficha técnica como sendo apenas “intérprete” e é remunerado como tal. Isto cria uma assimetria entre a substância

do acontecimento e a maneira como essa pessoa é nomeada e reconhecida, produzindo uma não conformidade entre os dois, que se agrava ainda mais nos procedimentos, muitas vezes até inevitáveis, pelos quais os intérpretes são substituídos quando é preciso, ou simplesmente porque sim e como apetecer, etc. Cada um age de acordo com o que considera a melhor prática; apenas penso que precisamos de tomar consciência crítica de tais procedimentos.

Na relação que tenho de intérprete com a minha própria obra, não me posso considerar intérprete de mim próprio. Primeiro, de forma mais elementar, diria que um intérprete que se interpreta a si próprio, por ser criador, cria um problema de esquizofrenia (risos). Em última análise, poderíamos dizer que o intérprete da obra que ele próprio criou opera mudança sobre a obra criada, e é duplamente autor, em graus diferentes, da sua própria obra. Até poderíamos evocar uma extensão da sua autoria, porque agia sobre um direito de autor que já existia, mas ao mesmo tempo, realmente, pode ser considerado intérprete no sentido de, por via de um carácter performativo, estar a veicular as instruções.

Se aplicar este raciocínio a uma lógica maquinal... O processador do computador processa, o monitor

mostra-nos as instruções, arranja uma estratégia para pôr no ecrã as instruções que são processadas pelo processador. O mostrador só mostra, só apresenta num ecrã os resultados dessas instruções. Isto serve para dizer o seguinte: em certo sentido, diferentes monitores vão mostrar de forma ligeiramente diferente, ao cumprirem a sua função de monitores, a informação original, que é a sempre a mesma. É, de certo modo, isto que acontece nas artes. Mesmo quando há uma intermediação que podemos identificar como processamento, o que ocorre não são apenas instruções, é processamento em tempo real. Diferentes intérpretes vão mostrar a obra de formas diferentes, não obstante até poderem ser consensuais, e mesmo que a informação de base que está a ser mostrada seja a mesma. Quando se é simultaneamente processador e monitor e se tem vasos comunicantes entre as duas coisas, está-se a desvirtuar o sistema no sentido de que as duas funções estariam originalmente autonomizadas.

Se eu estiver em casa a compor e a escrever, o meu trabalho é: instruir outrem o melhor possível para executar a partitura. No meu caso, a obra materializa-se na partitura, que é um conjunto

de instruções, não obstante só se materializar através da interpretação, por máquinas ou pessoas. Ainda no meu caso, trabalho com máquinas. Entrei nesse paradigma e nessa dicotomia porque estava interessado nas coisas ao vivo, não estava muito interessado nas coisas “ao morto”, no sentido em que venho das artes performativas e tenho interesse nesse momento vivo de mostrar/partilhar algo.

Por razões práticas, também me tornei criador porque queria ter do meu lado os meios de produção e de reprodução. Fazer obras em que tocava as minhas coisas era uma maneira fácil de pôr isso em marcha. Ao mesmo tempo era algo que gostava de fazer. Nesse sentido, não me consigo ver como intérprete quando estou a tocar e a usar graus elevados ou reduzidos de improvisação. Quando os graus de improvisação são elevados, estou a criar segundo um conjunto de regras, um algoritmo pré-estabelecido, mas estou a interpretar o algoritmo. Portanto, fica tudo muito mais lasso, do ponto de vista do rigor das instruções e da sua veiculação. Então, aí, o intérprete já é um criador. Nesse caso, a diluição entre o compositor e o intérprete entra em fusão automática.

Em estruturas como por exemplo o grupo Powertrio da Joana Sá, Luis Martins e Eduardo Raon, ou outras na música, há outras dificuldades, já nem se consegue encaixar as pessoas em lado nenhum: vimos da música clássica, devíamos ser músicos da contemporânea mas não cabemos lá, depois inventamos a nossa própria música... Já demos cabo da diferenciação entre compositor e intérprete! É uma chatice (risos). Neste exemplo há uma fusão saudável e profícua dos papéis tradicionais.

Estendi o meu instrumento ao meu computador, e há uma outra faceta ainda que é gerada pelo facto de que invento instrumentos que não existiam antes, instrumentos que, no fundo, dão origem a conteúdos musicais sem os quais essas possibilidades sonoras e musicais não poderiam existir. No fundo, é criar dispositivos adicionais, e isso é comum a outras áreas também. Esse sentido de fusão, em que estamos a criar um conteúdo musical e não nos queremos remeter a um instrumento tradicional, em que estamos a inventar o instrumento, já complica

Estendi o meu instrumento ao meu computador, e há uma outra faceta ainda que é gerada pelo facto de que invento instrumentos que não existiam antes, instrumentos que, no fundo, dão origem a conteúdos musicais sem os quais essas possibilidades sonoras e musicais não poderiam existir.

a nossa definição porque nos tornamos criador-compositor-intérprete-veiculador-e-autor-do-instrumento. Isto também acontece muito por causa da democratização dos instrumentos através do software, etc. Nunca inventei um instrumento como um violino. É outro tipo de instrumentos.

A mim interessam-me as questões artísticas, mas interessam-me também as questões de articulação das relações laborais, das questões administrativas, jurídicas, por causa da lei dos direitos de autor que advêm delas. Isso parece-me que merece mais reflexão, porque estão a acabar com as instituições que protegiam os intérpretes – companhias de bailado, ensembles

de música, contemporânea ou não, grandes e pequenas estruturas de estado ou de grandes patronos, como foi a igreja durante muitos anos, e outras instituições. Nessas, a figura do intérprete como veiculador tem moldura e tem protecção. O que está a ocorrer é uma transição para estruturas muito mais lassas e informes,

que têm imensas vantagens
mas que tipicamente, na nossa
contemporaneidade, têm vindo
a degradar brutalmente
os níveis funcionais
e de saúde remuneratória.

Não me importo de ser
multifacetado e fazer *multitasking*,
aquilo de que me importo
é de não ter uma equipe para me
ajudar a melhorar a qualidade
do meu trabalho, porque se eu
quiser mesmo fazer tudo, vou
sucumbir a uma montanha gigante
de trabalho, passar a dormir só 3
horas e morrer de exaustão ao fim
de 5 anos de batalha nesse ritmo.
Como tal, acho fundamental teres
um intérprete que também cria,
mas importa inventar acolhimento
prático para todas estas variáveis –
por exemplo, como remunerar um
intérprete original. Acho que esta
é uma discussão que nós criadores
temos de ter: como financiamos
e damos forma às nossas práticas?
Nada disso é simples mas precisa
de ser debatido.

A GDA começa
num vão de escada,
lembra Carlos Pimenta.
“O primeiro gabinete
que tivemos
eram uns papéis
na casa do João Perry.”

**DO
MUNDO
QUE
ESTAVA
A MUDAR**

Os anos que antecedem a fundação da GDA correspondem a um tempo de crescimento e desenvolvimento, que tem nessa altura uma marca inescapável: Lisboa Capital Europeia da Cultura, em 1994. Este acontecimento traz uma abertura da consciência da importância da arte, também como uma área fundamental para alavancar uma dinâmica financeira, que depois daria azo a largas discussões relativas à legitimidade (ou à falta dela) de se equiparar a criação puramente artística à indústria da arte – e outros tantos debates sobre o uso da arte apenas como ornamento de grandes eventos mundiais, como Capitais Europeias, Exposições Mundiais e afins... Não é por acaso que o primeiro curso de Gestão das Artes em Portugal acontece pouco depois (no Instituto Nacional de Administração, dirigido por Jorge Calado), cujo primeiro grupo, selecionado por convite, inclui Carlos Pimenta e Mário Carneiro.

“Com o curso do Jorge Calado comecei a ter cada vez mais a visão do outro lado do espectáculo”, diz Carlos Pimenta. “Começam nessa altura as movimentações de junção da APA e da CADA, com reuniões na casa do João Perry, com o Morais e Castro [1939-2009].

Ao mesmo tempo, eu estava a trabalhar com o Perry no Teatro Nacional.”

A GDA começa num vão de escada, lembra Carlos. “O primeiro gabinete que tivemos eram uns papéis na casa do Perry.” O curso de Gestão das Artes trouxe-lhe ideias diferentes, “mais pró-activas, com noções de gestão, do que era necessário para montar um escritório, que se profissionalizasse *um bocadinho mais*, indo para além dessa vontade mais informal do início de um conjunto de pessoas que, de vez em quando, se encontravam.

A partir da quotização que já havia e do pouco dinheiro que entrava, alugámos um escritório no Campo Pequeno. Sempre defendi que tinha de ser profissionalizado, que tínhamos de contratar duas ou três pessoas”. Começaram assim por ter uma morada, um endereço de fax, uma secretária a tempo inteiro e dois juristas avençados a tempo parcial. “A GDA surgiu aí.”

O actor Carlos Vieira de Almeida faz parte desse primeiro grupo. Entre os membros da direcção da GDA é tratado, com carinho e respeito, como “o decano” destas lides. Chega por via da APA, das guerras pelo pagamento dos direitos de repetição dos actores que faziam dobragens para a televisão. Também aqui, nas dobragens, a tecnologia introduziu alterações, que Carlos considera serem qualitativas – ou seja, de perda de qualidade –, com o desaparecimento da contracena como método de gravação.

“Esse tempo tinha os seus encantos. Não havia a tecnologia mas havia a contracena. Nesse sentido, defendo as dobragens, mas feitas por actores e com directores de dobragens. Com as novas tecnologias, os directores de dobragens são ainda mais fundamentais, porque como cada actor vai gravar em função de agendas, é preciso que haja um director que coordene e ponha em equilíbrio as várias prestações.”

Pedro Oliveira, vocalista dos Sétima Legião, Director Geral da GDA, também se envolve nesses primeiros anos. Começa a exercer advocacia com Morais e Castro, que além de actor também é advogado. “Foi ele quem me motivou para a questão dos direitos de autor”, diz Pedro Oliveira.

Na GDA, começou primeiro como consultor jurídico e a partir de 2000 assume as funções que exerce ainda hoje. Neste processo, recorda

a importância determinante que o actor Francisco Costa teve para a concretização da Fundação. É este, Francisco Costa, que vai frequentemente a Espanha para acompanhar o trabalho da AISGE – Artistas Intérpretes, Sociedade de Gestão, que o entusiasma a defender a existência de uma Fundação em Portugal.

O processo de instalação da actividade da GDA foi moroso, lembra Pedro Oliveira. “Arrancámos com alguma *décalage* em relação a outros países. Foi difícil nessa primeira fase fazer com que aqueles que tinham de pagar direitos percebessem que tinham de os pagar.”

A primeira grande preocupação de Pedro Oliveira, e que acabou por lhe ocupar os dias nos primeiros anos, foi bater às portas das pessoas, almoçar com músicos, e com outros artistas, explicar-lhes as vantagens de se inscreverem na GDA.

“Foi muito claro desde o início: tínhamos de ter representatividade; isto não podia ser um projecto apenas para umas centenas de pessoas, tínhamos de representar a classe. E na classe artística, desde logo na música, ninguém sabia o que eram os direitos conexos, desde o jazz ao pop, passando pela música clássica e o fado...”

“O primeiro trabalho que fiz em teatro, com o José Osório Mateus, deu-nos a todos uma grande consciência de nós próprios enquanto artistas e enquanto agentes de mudança da sociedade, enquanto responsáveis por aquilo que nos acontece.”

Suzana Borges

**BROWSERS,
BOOKMARKS,
A ENCEFALOPATIA
ESPONGIFORME
BOVINA E...
A CHEGADA
DO DVD**

“A mão direita à frente, a mão esquerda à frente; a mão direita atrás da cabeça, a mão esquerda atrás da cabeça; a mão direita na anca, a mão esquerda na anca; um bamboleio três vezes repetido; um pulo; e volta tudo ao princípio...”

Assim descrevia a dança da “Macarena” o jornal *A Capital*, como um dos acontecimentos do ano de 1996. A música do duo espanhol Los del Rio aparecera em 1993, mas o mundo precisou de três anos para ser tomado de assalto pela coreografia colectiva. Um contágio menos alegre foi o da “doença das vacas loucas”, a BSE – encefalopatia espongiiforme bovina, ao mesmo tempo que se dá a descoberta de vida em Marte e de um “lago” de gelo na Lua, o que gerou novas expectativas sobre o sonho de criar colónias humanas fora do planeta Terra. Ao mesmo tempo, a Internet e as realidades virtuais estavam a dar os primeiros passos, escreve-se n’*A Capital*.

“O ano de 1996 ficará na história da Internet

provavelmente como um ano fulcral nas orientações futuras de todos os recursos da ‘mãe de todas as redes’. A adesão à rede passou a ser um verdadeiro fenómeno de moda. Indicar a um amigo o seu endereço ‘e-mail’ passou a ser sinal de vanguardismo, de imagem de postura actualizada e modernismo exigente. O email passou a concorrer definitivamente com o nosso clássico endereço contendo a rua, o número e o código postal. Para corroborar esta imagem, no mundo anglo-saxónico, para reafirmar velocidade, conveniência e capacidade do e-mail, o velho endereço postal já é denominado por *snailmail* (correio-caracol).”

Não se falavam ainda de redes sociais ou blogues, mas começavam a surgir as *homepages* e expandia-se a acessibilidade ao aluguer de “espaços” para “a construção de *sites* na *web*”. Nesse novo território por desbravar, o Netscape reinava como o *browser* dominante, como escrevia Paulo Araújo a propósito de “As grandes ‘bookmarks’ de 1996”.

Os DVDs eram anunciados “como a grande promessa para o armazenamento de informação” para o ano seguinte pelo jornal *Expresso*. Era aguardada com muita expectativa a sua chegada, com uma capacidade extraordinária para 8 *gigabytes* e as novas vantagens em relação ao CD-ROM, permitindo que o utilizador regravasse. Ao mesmo tempo, as disquetes tornavam-se obsoletas e passavam à história.

No cinema, uma das batalhas em Portugal era a realização de filmes para “a prateleira”, esperando anos para estrear. É o ano de *A Comédia de Deus* de João César Monteiro, *Cinco Dias, Cinco Noites* de Fonseca e Costa (adaptação do romance de Manuel Tiago, pseudónimo de Álvaro Cunhal, com Paulo Pires e Vítor Norte), ou *Corte de Cabelo* de Luís Sapinho. Aos 57 anos, Tina Turner dá um concerto de duas horas selvagens no estádio do Restelo, incluído na digressão “Wildest dreams”, fazendo ouvir temas como “What’s love got to do with it”, “The best” ou “Proud Mary”. É o início do fim do ensino superior público gratuito, com as maiores manifestações de estudantes contra as propinas: a proposta governamental de Marçal Grilo (então Ministro da Educação) de alteração à Lei de Bases do Sistema Educativo, e do sistema de financiamento do Ensino Superior em particular, é efectuada depois de um ano de suspensão das propinas e da implementação de uma alternativa dada às famílias que até aqui não pagavam: a possibilidade de obter empréstimos bancários para estudar. O mundo estava mesmo a mudar.

Para Carlos Pimenta, a questão que o mobilizava nessa pré-história da GDA era o desafio de transformar uma iniciativa que era gerada pela boa vontade das pessoas envolvidas numa estrutura profissional. O aluguer do escritório foi um risco para uma pequena organização que mal tinha dinheiro para

cobrir esses custos e os dois funcionários iniciais. Luís Cobos, o já então presidente da AIE – Sociedade de Artistas, Intérpretes e Executantes de Espanha, surge como figura fundamental para viabilizar o projecto, “também por interesse”, explica Carlos. “Tendo os espanhóis grande presença na America Latina, não tinham tanto no Brasil ou em Portugal. Ele identificou que havia aqui a hipótese de este mercado latino-americano ficar praticamente coberto com uma associação nova que surgia nesta área. O Luís Cobos começa a vir cá para nos reunirmos e torna-se fundamental para avançar, porque precisávamos de dinheiro e os bancos não emprestavam. Pedimos ao Luís Cobos, na altura foram 5 mil contos, hoje na tradução directa seriam 25 mil euros. Foi duro pagar, mas ele confiou; emprestou-nos, fizemos um plano de prestações e pagámos.”

Pedro Wallenstein explica todo o contexto em que a acção de solidariedade decorreu:

“Aquele era um programa solidário, não tinha o intuito de ter juros. A Fondesa – Fond de Développement de Sociétés d’Artistes foi gerada por um grupo, a ARTIS, que se criou entre sociedades de artistas do sul da Europa, incluindo a França, a Grécia, passando por Espanha, Portugal e Itália, e curiosamente a Bélgica. Em função da capacidade económica das sociedades, elas contribuía para um fundo que, por sua vez, incentivava a criação de entidades artísticas, quer na África francófona (sobretudo impulsionada pelos nossos congéneres franceses que beneficiavam dos apoios oficiais à política externa para a ‘francophonie’), quer na América latina, e mesmo no Oriente. Foi esse programa que o Luís Cobos aproveitou para nos tirar do impasse inicial, a fim de podermos arrancar.

“A AEPO, a mais antiga federação europeia de entidades de artistas, era fundamentalmente controlada, do ponto de vista do pensamento e dos objectivos, pelos países escandinavos, com o apoio da Alemanha e da Inglaterra. Estes países, que vinham de outras tradições, tinham uma história dos direitos [autorais] anterior à Convenção de Roma, já com alguma actividade ligada aos sindicatos na área da propriedade intelectual. Portanto, eram movidos a partir de um espírito sindical e punham em prática algumas opções a que não aderimos tão facilmente em Portugal.”

Dessas discordâncias, criou-se a ARTIS, mais virada para os países do sul da Europa, com uma tradição social distinta. “Isto tem muito a ver com a Gestão dos Fundos Culturais”, explica ainda Pedro Wallenstein.

“Estamos a falar de países em que o papel social do Estado é muito mais desagregado do que no norte da Europa. Portanto, havia necessidade de as sociedades de gestão terem aquela

parte do incentivo à criação e ao apoio social mais desenvolvida. Por outro lado, talvez pela sua origem sindical, a AEPO, do norte da Europa, era muito mais nacionalista, não no sentido político do termo, mas no sentido em que cobravam e distribuía(m) quase exclusivamente para a comunidade que representavam. Portanto, instalou-se a prática dos chamados ‘contratos tipo b’.”

O que são, então, os “contratos tipo a” e “contratos tipo b”?

Pedro Wallenstein explica:

“A ARTIS batia-se por ‘contratos tipo a’, aqueles em que a reciprocidade entre os países é total (e, com efeito, todas as novas tendências legislativas, nomeadamente as recentes directivas europeias, acabaram por nos dar razão). Ou seja, eu cobro em nome dos ingleses e envio-lhes a totalidade do que cobrei. Ou os holandeses cobrariam lá o que os artistas portugueses geravam lá e enviariam para Portugal a totalidade do cobrado.

“Os ‘contratos tipo b’ vinham da tradição do sindicalismo mais antigo: tudo o que cobrar em termos de direitos no meu Estado fica dentro do meu Estado para os nacionais, não pago nada para fora, mas também não quero receber nada de fora.

“Na música notava-se mais, mas também no cinema, com certeza. Tínhamos Estados que eram exportadores muito fortes, que geravam muitos direitos, e depois tínhamos outros, nos quais se incluía Portugal, que eram essencialmente importadores e, portanto, que não geravam o suficiente internamente para os seus nacionais. A ARTIS lutou e conseguiu-se finalmente, ao fim de uns anos, que o padrão fosse os ‘contratos tipo a’, ou seja, estabelecendo uma proporcionalidade rigorosa e directa entre os direitos que são cobrados e a quem [esses montantes] são distribuídos.

“Ironicamente, depois deste movimento todo, a política deu uma volta de 360 graus e fundiram-se outra vez as duas entidades. Por isso, agora, a nossa Fundação Europeia chama-se AEPO-ARTIS.

Perdeu-se bastante essa ideia da solidariedade e do investimento no desenvolvimento de sociedades nas economias mais deprimidas, e o trend nacionalista e xenófobo que por aí vem grassando não tem ajudado. Penso, no entanto, que este é um campo ainda a desenvolver, explorando sinergias entre a Fundação e organismos terceiros. A GDA ainda fez algumas tentativas, com a colaboração da Audiogeste e da Gedipe, nesse sentido, em alguns países da comunidade lusófona, mas os obstáculos orgânicos e institucionais que encontrámos não se podem ultrapassar apenas com a boa vontade de pequenas entidades privadas.”

Suzana Borges também vem da APA, apesar de ter feito dobragens a título excepcional. “Fiz uma ou duas dobragens, mas achava que era importante os actores lutarem pelos seus direitos. No início, o que estava em causa era o não cumprimento de uma cláusula contratual, que tinha de ser paga. A Televisão Pública não podia decidir autonomamente, a certa altura, ‘não pagamos’. Por outro lado, sempre tive o hábito muito natural de discutir os contratos do mesmo modo que posso discutir o papel que vou representar. Nem penso nisso, é-me igual. É a mim que estão a contratar e me estão a propor algo. A maioria das pessoas não tem esse hábito, outros não querem ter. Eu leio os contratos, tenho de ler. Há muitos actores que dizem, ‘assino e não leio porque nem me quero enervar’, mas depois não deixam de se queixar, e com toda a razão. Sempre defendi e pratiquei o entendimento de que os actores são cidadãos de pleno direito; não são só contribuintes ou só artistas, como às vezes parece ou querem que sejam, um dos dois extremos e mais nada.”

O teatro que faz, e que a forma, transporta em si essa consciência de ser social. “O primeiro trabalho que fiz em teatro, com o José Osório Mateus, deu-nos a todos uma grande consciência de nós próprios enquanto artistas e enquanto agentes de mudança da sociedade, enquanto responsáveis por aquilo que nos acontece. O Osório tinha vindo há poucos anos de Paris; era aqui muito considerado como teórico de teatro e tradutor, etc. Quis fazer

"Sempre defendi e pratiquei o entendimento de que os actores são cidadãos de pleno direito; não são só contribuintes ou só artistas, como às vezes parece ou querem que sejam, um dos dois extremos e mais nada."

Suzana Borges

O Despertar da Primavera de Frank Wedekind [*O Despertar da Primavera/A Tragédia Infantil* no Palácio das Galveias em 1979] com jovens actores, porque o enredo da peça passa-se com meninos de 13/14 anos e os seus professores. Considero este, de facto, um acontecimento que trazia muita novidade. Desde logo, a maior parte das pessoas que depois vieram a fazer teatro começaram ali. Foi uma experiência que resultou num viveiro feliz, com óptimas ideias, com um amor à profissão, que o Osório tinha e que nos transmitiu, que acho que ainda hoje é uma regra de ouro para [se] estar nesta profissão. Esta foi a minha primeira peça, o amor surge aí.”

O início de 1996 é de um longo trabalho de clarificação dos direitos que importava defender. No início, foi fundamental, diz Suzana, o apoio das sociedades congéneres, que trouxe a devida escala transnacional e transcontinental à causa. O começo foi cauteloso, em particular o estruturar um edifício jurídico e algumas ideias jurídicas para a defesa dos direitos que só foram aceites no parlamento em 2004.

A directiva depois tinha de ser transposta, mas... Diz Suzana, “a questão de defesa dos direitos conexos nunca foi bem tratada nem compreendida pelo Ministério ou Secretaria de Estado da Cultura; as pessoas confundem ainda muito – ainda acham que os artistas são os mesmos que os autores”.

*O intérprete
no contexto
de uma obra
registada/gravada.*

MODOS DE ENTENDER OS DIREITOS CONEXOS AOS DIREITOS DE AUTOR

Ser autor e simultaneamente intérprete corresponde a duas actividades totalmente distintas, com remunerações distintas, uma realidade que passa a estar contemplada na lei.

Carlos Pimenta alia a emergência dos direitos conexos ao novo mercado audiovisual que surge e ganha fôlego em Portugal a partir de finais do século passado.

“Os direitos conexos surgem com a televisão, as novelas, o cinema. A SPA – Sociedade Portuguesa de Autores tratava dos direitos de autor, pelo que os direitos conexos estavam um bocadinho abandonados. Já existiam nas dobragens, com a CADA e a APA, mas o mercado começa a estender-se, começa a haver as repetições das novelas. Depois, os músicos trazem um acréscimo financeiro muito grande com a entrada na GDA.

“Os direitos conexos só são válidos quando a prestação é fixada, quando há registo. Portanto, só é válido para o audiovisual e para o fonográfico, mas a maior parte das fixações são dos músicos, primeiro por via dos discos e, depois, com as repetições na rádio.” Por exemplo, uma canção do Adolfo Luxúria Canibal pode

repetir cinco vezes por dia na rádio e cada vez que passa recebe como autor e como direito conexo. A GDA gere o dinheiro dele enquanto intérprete e a SPA gere os direitos de autor. Muitos artistas têm esta dupla valência.

“Depois, começámos a receber e a pagar dinheiro relativo a direitos conexos por causa da associação com os espanhóis e o mercado latino-americano. Lembro-me da Isabel Castro, que trabalhava muito em Espanha, o Raúl Solnado também... E a GDA começou a crescer conforme este mercado se foi desenvolvendo.”

As alterações legislativas, que permitiram contemplar os direitos para os artistas, intérpretes e/ou executantes, forneceram a ferramenta jurídica para se começar a confrontar os utilizadores. Ser autor e simultaneamente intérprete corresponde a duas actividades totalmente distintas, com remunerações distintas, uma realidade que passa a estar contemplada na lei. “Não é pelo facto de incorporarem na mesma pessoa que não se pode distinguir. Pode e tem de ser distinguido”, esclarece Pedro Oliveira.

Adolfo Luxúria Canibal é um exemplo de um artista que está na SPA como autor e na GDA como intérprete. Em termos legais, a distinção parece clara, mesmo se no que diz respeito aos critérios de cobrança dos direitos conexos ainda haja muito trabalho a fazer e muito por esclarecer. Em termos teóricos, a discussão ainda está na infância.

Adolfo Luxúria Canibal chegou à GDA precisamente por via de Pedro Oliveira, que o contactou antes desta ser formada para o convidar a participar no processo de constituição da mesma. Desde finais dos anos 80 que está ligado à SPA, com quem foi aprendendo o que é isso dos direitos de autor. Fez parte da primeira direcção da GDA, como vogal e, entretanto, foi ganhando conhecimento sobre o que são direitos conexos aos direitos de autor. Admite que a sua formação jurídica torna mais fácil a compreensão do que estes implicam, mesmo não sendo a sua área de trabalho.

Para ajudar a compreender o que está em causa, propõe uma explicação simplificada:

“Uma pessoa faz um trabalho e é pago por esse trabalho. Depois, se esse trabalho perdura para além do que fez e daquilo para que foi pago, gera mais-valias sobre as quais também tem de receber. Tomemos como exemplo alguém que faz um espectáculo: o artista foi pago por esse espectáculo; entretanto, o espectáculo foi filmado e vai ter posteriormente outras utilizações, vai gerar outro tipo de mercadorias que, por sua vez, vão gerar mais-valias. Essa pessoa foi paga apenas por

um momento específico e é justo que tenha direito a uma percentagem ou uma parte dessas mais-valias que as utilizações posteriores da gravação do espectáculo possam gerar.

“Isto tanto é válido para um espectáculo filmado ou gravado, ou um disco. O músico é pago para gravar um disco, mas o disco depois tem outras utilizações, reedições, toca na rádio e, entretanto, também é utilizado digitalmente. Se há uma exploração posterior sobre outros formatos, quem trabalhou na obra original deve ser reenumerado, mais ainda numa época em que se estão sempre a inventar novos formatos.

“Alguém que participou na criação de algo que se concretiza num momento específico, como um espectáculo, tem direito a tirar uma parte das mais-valias geradas depois pelas posteriores utilizações e posteriores formatos que essa coisa específica em que ele participou possa dar lugar.”

Joclécio Azevedo, bailarino e coreógrafo, faz parte da direcção da GDA desde 2008. A par da pesquisa e problematização sobre o que podemos entender como intérprete que acompanha desde sempre a sua prática artística, deu por si a debater uma outra vertente desta questão: pensar o intérprete no contexto de uma obra registada/gravada.

“Isto é algo bastante específico. O trabalho que a GDA faz tem a ver com isto, tem a ver com o registo. Depois há todo o trabalho de tentar perceber quem teve prestações artísticas e em que programas de televisão, ou rádio, ou suporte digital.

“Quando se trata de dança, esta tem um estatuto particular porque quase não entra na televisão. E isto também informa a discussão que temos nas reuniões: há todo um território artístico que participa e está profundamente ligado a este [o dos direitos dos artistas], que é específico da GDA, mas que apenas tem existência ao vivo e que, pelas suas características e natureza, não gera mais-valias dentro do sistema de mercado que é coberto pela GDA.”

Esta reflexão tem-lhe suscitado questões, como: “De que forma é que podemos defender esse espaço, que é mais amplo?” De que forma a GDA pode agir para salvaguardar uma justiça redistributiva compensando a lógica puramente económica? A resposta encontramos, diz-nos Joclécio, na Fundação GDA, que tem um campo de acção mais transversal. “Passa pelo trabalho que desenvolve nos apoios à cultura, à formação e desenvolvimento, e à acção social. Essa dimensão tem de estar presente, ser salvaguardada, e precisa de investimento, mesmo que não seja, pelo menos directamente, uma área geradora de dinheiro.”

Este desaparecimento da noção de que há um trabalho por trás dos conteúdos é uma grande questão dos nossos tempos. A desmaterialização cria um equívoco.

ADOLFO LUXÚRIA CANIBAL

PERTENÇO A UMA GERAÇÃO DE MÚSICOS QUE NÃO SÃO TANTO INTÉRPRETES MAS MAIS AUTORES, NO SENTIDO DO INTÉRPRETE QUE SE INTERPRETA A SI PRÓPRIO

O intérprete também se constrói a si próprio enquanto intérprete. Esse construir-se implicou, no meu caso, começar a sentir necessidade de perceber melhor quais eram as minhas rotinas de intérprete, qual era o meu património, o meu repertório de intérprete. É também um trabalho de aquisição, adquirir posturas, adquirir energias. Há uma série de aspectos e qualidades que são transicionais – entram e saem, e passa – mas há qualquer coisa que se vai adquirindo com o tempo, que se relaciona com a questão do intérprete maduro. O intérprete maduro é aquele que já tem muito inscrito no seu corpo, na sua memória.

A questão que se coloca hoje é que as pessoas deixaram de reparar nos conteúdos e de lhes dar valor. O acesso a eles tornou-se de tal forma fácil e generalizado que as pessoas,

muitas vezes identificadas enquanto consumidoras ou utilizadoras, deixaram de reparar que os conteúdos existem, que implicam um trabalho. Parece evidente e natural que alguém pague a um advogado para o ir defender a um tribunal, mas não é evidente que, quando está na sala de espera do escritório do advogado a ouvir música de fundo, que distrai e faz passar esse tempo de espera de uma forma mais agradável, essa música tem um trabalho por trás, que tem de ser pago. A percepção comum é que esse trabalho não existe.

As pessoas deixaram de raciocinar e de ter a percepção que aquilo que têm à disposição, por exemplo a música, implica um trabalho. Este exemplo é extensível e pode ser generalizado da sala de espera do advogado aos computadores, aos telemóveis, ao ir buscar tudo à net e ouvir em casa e deitar fora logo a seguir para ir ouvir ou ver outra coisa diferente. As pessoas deixaram de comprar o objecto material, e por isso deixaram de ter facilitada a associação entre algo concreto, físico, e o seu conteúdo. Deixaram de raciocinar que, quando estão a ouvir uma música ou ver um filme, há todo um processo de trabalho implicado.

Gastaram dinheiro no telemóvel para o comprar e, com ele, aceder

a esses conteúdos, mas dissociam a ligação entre ter música nesse telemóvel e compreender que o trabalho implicado nessa música tem de ser pago, que foi o trabalho de alguém, que não é só de quem montou as peças do telemóvel – ainda por cima, esse certamente foi mal pago, mas essa é outra luta.

Este desaparecimento da noção de que há um trabalho por trás dos conteúdos é uma grande questão dos nossos tempos. A desmaterialização cria um equívoco. As pessoas estão muito presas a esse lado físico. Pensavam que compravam o disco, no exemplo do disco físico, ou a cassete, e nunca pensaram que estavam só a comprar a meia dúzia de segundos que leva a fazer um disco numa fábrica e a utilização do plástico ou vinil para fazer esse disco. Alguma vez as pessoas pensaram que pagavam só isso? Essa parte mecânica? Não, o objecto e o conteúdo era uma coisa única, o conteúdo fazia parte do objecto em que se fixava, do seu suporte, pois a sua existência não era imaginável de outra forma e sem o conteúdo o objecto, o suporte físico, perdia o valor.

As pessoas estão muito presas a este lado físico. Quando este desaparece, com a desmaterialização, parece que não há nada a pagar porque as coisas deixaram de existir, parece que o trabalho necessário para as fazer deixou de existir.

Não, pensavam que o que estavam a pagar era sobretudo o trabalho que estava por detrás disso, que deu origem à música, que depois é mecanicamente reproduzida. As pessoas estão muito presas a este lado físico. Quando este desaparece, com a desmaterialização, parece que não há nada a pagar porque as coisas deixaram de existir, parece que o trabalho necessário para as fazer deixou de existir. Os conteúdos continuam a existir, a música

continua a existir; o que deixou de existir foi apenas o seu suporte físico. Daí a grande confusão que gera este equívoco.

Há uma conversa filosófica por detrás disto? Acho que sim. Vivemos numa sociedade de mercadorias, o que implica uma lógica de compra e venda. Há a tendência, sobretudo de alguns sectores que se julgam mais progressistas por pensarem assim, para desvalorizar a mercadoria intelectual em desfavor da mercadoria física, pelo menos aquela que não é associada aos novos negócios em tecnologia.

As pessoas fazem este raciocínio ao mesmo tempo que não põem em causa o trabalho de um advogado,

o trabalho de um pedreiro ou de um mecânico. Nesses casos não questionam que seja trabalho que deve ser pago, não separam o trabalho da mercadoria, do que resulta na sequência da dedicação e implicação desenvolvida, do mercado de compra e venda.

Quanto ao músico, quanto ao actor, quanto ao trabalho artístico na generalidade, há essa presunção de se achar que é um bem que deve ser distribuído gratuitamente pela comunidade, um bem que deve ser partilhado por todos. Eu também acho que deveria ser partilhado por todos do mesmo modo que o trabalho de mecânica deve ser partilhado por todos, que o da advocacia deve ser partilhado por todos. Mas se não é esse o paradigma que organiza a sociedade, se há uma sociedade que cria um mercado, e nesse mercado cria uma relação diferida entre produtor e consumidor, então essas mesmas leis de mercado devem ser aplicadas a todo o trabalho que seja produtivo. A música, o teatro, a literatura, ou o cinema, tudo isso é trabalho produtivo, quer seja produzido pela cabeça via imaginação ou pelos braços... Estamos a produzir, estamos a criar produtos, estamos a criar mercadorias, e isto tem de ser contabilizado em dinheiro.

Se não pusermos as coisas nesses termos, se pensarmos noutros termos, se pensarmos o trabalho

artístico ou qualquer outro como sendo utilizável em prol da sociedade de uma forma gratuita... isso teria de ser numa concepção de todo o trabalho e de toda a produção na velha fórmula marxista “a de cada um segundo as suas possibilidades”. Isso implicaria uma não mediação através do salário, através do mercado, dessa relação entre duas ou diversas pessoas de uma comunidade. Essa é uma relação utópica neste momento. Num contexto desses não me importaria nada que a música também seja disponibilizada, e quem goste de música a possa utilizar como muito bem entender. Aí, tudo seria de todos, como aquela velha fórmula do Lautréamont, “a poesia tem de ser feita por todos”. Nesta utopia, a poesia é tudo o que se pode fazer, tudo o que pode dar alegria ou algum valor à pluralidade.

Saindo do mundo da utopia, temos uma sociedade pós-industrial, e nesta sociedade o que existe é que as pessoas não têm relações directas umas com as outras – têm relações mediadas através do mercado. Numa relação mediada através do mercado, também a criação artística tem de ser valorizada em termos de mercado.

Entre intérprete e autor, quanto a mim, não acho que haja grandes dúvidas. O autor é aquele que

faz o trabalho de raiz, ainda que possa ser influenciado pela história, nomeadamente a história da música, se for o caso de ser músico. O que ele cria não é o que já foi feito, é novo, e a autoria tem a ver com isto.

As notas são sempre as mesmas, as palavras são sempre as mesmas, mas podem transmitir sentimentos diferentes, podem transmitir ideias diferentes. E mesmo

que transmitam os mesmos sentimentos, podem ganhar particularidade e uma forma que os torna diferentes pelo modo de os transmitir.

Esta novidade é o que constitui originalidade e faz com que uma coisa para existir pressuponha uma autoria.

Relativamente ao intérprete, este opera a partir de algo existente feito por outrem; sobretudo se pensarmos num intérprete em termos musicais, pega numa canção e torna-a sua, dá-lhe uma leitura, uma expressão que parece que sai dele. O intérprete cria uma aparência. Parece que o que está a dizer, o que está a cantar, o que está a tocar, é algo que lhe sai do íntimo, algo que lhe sai da alma. Pode ser melhor ou pior, conforme seja capaz

de fazer esta transmutação, pegar em algo de outrem e torná-lo seu e parecer que a coisa sai de dentro de si não deixando de ser uma coisa de outrem.

Há algo aqui de criativo? Eu diria que há mais de interpretativo, porque é mais uma apropriação

profunda do que propriamente criar em cima de algo já criado. Quanto ao executante, aqui é que a fronteira é um bocadinho mais ténue e cinzenta. À partida, também interpreta de alguma forma o que já foi feito. A diferença é que o executante se limita, de alguma forma, a ler estritamente o que lá está sem apropriação.

Talvez seja mais

simples se pensarmos numa orquestra. Os músicos limitam-se a ler uma pauta, não a interpretam propriamente, não a vivem, não se apropriam das notas que estão a tocar – lêem e reproduzem o que lêem. Mesmo em termos da música popular, as pessoas são meramente executantes, não fazem essa apropriação do pré-existente. Um intérprete, normalmente, é mais o solista, o vocalista, o cantor.

Relativamente ao intérprete, este opera a partir de algo existente feito por outrem; sobretudo se pensarmos num intérprete em termos musicais, pega numa canção e torna-a sua, dá-lhe uma leitura, uma expressão que parece que sai dele. O intérprete cria uma aparência.

Penso nos Mão Morta quando afirmo que entre o intérprete e o executante a fronteira é mais cinzenta, muito mais indefinida. Em termos teóricos posso fazer essa diferenciação; em termos práticos e concretos, em casos extremos, a teoria aplica-se, mas depois há um mar imenso de ondas que se entrecruzam e não sabemos muito bem quem é interprete e quem é executante... No meu caso, sou normalmente intérprete e autor do que interpreto. Junto dois em um, o que depois torna difícil separar o que é autoria e o que é interpretação. Não me estou exactamente a apropriar do que outrem fez, mas estou a apropriar-me de mim próprio e do que eu fiz.

Lembro-me, por exemplo, de um espectáculo que fiz juntamente com outros músicos, na Torre de Belém, do Jorge Palma, que convidou várias pessoas para irem com ele cantar a sua música, e lembro-me de estar no camarim, depois de termos actuado, e estar com o J. P. Simões. Ele estava um bocadinho eufórico, já tinha actuado; estávamos a falar e ele dizia-me, “nós não somos intérpretes, não sabemos interpretar as coisas dos outros, somos autores da nossa própria interpretação, e é aí que nos movemos bem. Interpretar o que os outros já fizeram não é o nosso campo”. Acho que ele tem razão. Sei fazer melhor e consigo dar mais profundidade

àquilo que faço do que a interpretar, compreender e, de alguma forma, entrar dentro dos compassos e dos ritmos do que é feito por outrem.

Não somos exactamente intérpretes, somos mais autores. Não sei se é geracional, mas pertenço a uma geração de músicos que não são tanto intérpretes mas mais autores, no sentido do intérprete que se interpreta a si próprio, o chamado cantautor.

Se pensarmos numa orquestra, diria que o grande intérprete é o maestro; os músicos são mais executantes, mas há excepções. O Remix Ensemble, por exemplo, é uma mini-orquestra que está habituada ou vocacionada para interpretar música contemporânea, e na música contemporânea o lado interpretativo tem maior expressão do que o lado executante. Isto decorre, desde logo, da própria escrita. Grande parte da música contemporânea não corresponde a uma escrita de pauta, tradicional. Depois, há um lado grande de improviso. Há esse lado na música clássica, o que aparentemente é um contrassenso, mas existe também na música contemporânea clássica, no sentido de erudita. Na música contemporânea, a improvisação é um elemento determinadamente.

Nos espectáculos que fizemos dos Mão Morta com o Remix Ensemble provocávamos isso. Havia uma grande dose de improvisação.

Nós estamos habituados a fazê-lo e esse diálogo era natural com o maestro, mas ele também tinha de perceber onde é que havia espaço para interpretação e dar essas dinâmicas ao ensemble. O próprio ensemble tinha as dinâmicas dadas pelo maestro e tinha as notas.

O que fazer? O que variava em termos sonoros era a improvisação e a decisão dos músicos. Portanto, há aqui um lado de interpretação muito forte, que se aproxima muito da autoria. Apesar de as coisas estarem muito bem delimitadas, há ali espaço para decisões, o que é já quase acto criativo, quase a roçar a autoria.

Os Mão Morta são um grupo de *rock* que tem as coisas muito bem definidas em termos de estruturas – não há nada escrito mas está tudo definido e decorado. Como decoramos mal, gostamos de improvisar um bocadinho em dois pontos: primeiro, quando as coisas estão tremidas, temos de estar com super-atenção para nos lembrarmos, e temos de nos seguir uns aos outros muito bem. De alguma forma, quando o chão nos sai um bocadinho dos pés, estamos a improvisar. Depois, há outra parte de improvisado. Há uma estrutura geral pré-definida, mas as dinâmicas, os crescendos, o que se vai tocar em termos de notas, etc., tudo isso é improvisado na hora consoante a voz, por exemplo, leva

as coisas. Os outros músicos têm de estar atentos, acompanhar, segurar o que está a acontecer. É aí que se dá o *happening*. Aí é improvisação pura; pura, mas marcada. No *jazz* a improvisação será mais pura; aqui no *rock* há uma estrutura que segura e prende essa improvisação.

Em termos de movimento, não só estritamente musical, mas em termos de actuação, eu vivo muito da improvisação no sentido de que nunca sei muito bem o que vai acontecer. A improvisação serve-me para ir criando os personagens. Depois, quando as coisas saem bem, tenho tendência a repeti-las, e essa repetição nunca é exactamente a mesma. Vai criando estruturas, uma espécie de estratificações por camadas consoante o que foi acontecendo nas improvisações anteriores. Às vezes sinto que já estou a repetir um gesto, já parece automatizado, e aí a tendência é para tornar a assumir o personagem para ir procurar outra coisa, mas isto acontece de uma forma meio deliberada e meio ao acaso.

Há muito acaso nos processos e na minha actuação. Nesse acaso surgem coisas que não são pensadas, que são *flashes* momentâneos, e são importantes tanto em termos de actuação física como em termos de actuação vocal. Há coisas que ficam no ar. As nossas músicas, se formos ouvi-las

tal como foram gravadas e depois tocadas passados uns anos, há uma grande diferença de pormenores e detalhes que têm a ver com isso, com essas pequenas coisas que se vão encontrando, acidentes que vão acontecendo e vão sendo considerados acidentes positivos, e cujos efeitos e resultados vão sendo guardados.

O que nos interessa é exactamente essa intensificação. Ou seja, o trabalho que fizemos, a composição que temos para tocar, é apenas um ponto de partida para ser intensificado, para conseguirmos essa abstracção e essa comunhão, e o público pode também lá estar e pode participar dela. Se isso acontece tanto melhor, mas a comunhão é sobretudo entre nós. Quando conseguimos atingir um estado extra-consciente, de grande concentração e de grande sobrelevação mental e física e de sentido a todos os níveis, em que de repente deixamos de ser nós enquanto indivíduos e entidades atomizadas e passamos a fazer parte de um colectivo que se funde. Isso é o que nos dá prazer, é a verdadeira maravilha, e é o nosso objectivo último de tocar ao vivo: conseguir atingir essa espécie de êxtase.

A possibilidade de transpor uma tal ideia, de intérprete para um perfil de cidadão, só pode ser considerada enquanto ideal de um mundo

onde as pessoas pudessem fundir-se, pudessem perder-se da sua individualidade e fazer parte de um todo colectivo, de uma harmonia colectiva, de uma espécie de ente multifacetado. Isso era maravilhoso. Mas é exactamente o contrário do mundo em que vivemos, de grande propagação e exaltação da individualidade, de grande atomização.

Vivemos um mundo de separação, que é o contrário de um mundo de fusão e de união. É um mundo de separação, de individualismo e de competitividade, onde prevalece tudo o que sirva para dividir, separar e isolar.

A prática de um pensamento crítico manifesta-se numa fase pré-criativa, na leitura de textos ou poemas de outrem, em que crio um lado interpretativo forte porque prefiro ler o poema interpretando-o, mesmo em termos vocais. É uma opção contrária à escola que diz que o poema deve ser lido de forma abstracta, procurando quase uma ausência de implicação na leitura, em que a voz deve estar ausente e debitar as palavras. Acho essa postura enfadonha. É possível que até possa fazer perder o texto, até possa fazer perder o poema, mas prefiro interpretá-lo à minha maneira.

Não tenho a convicção de estar a contribuir para a mudança do mundo, não é a arte que contribui para a mudança, é o próprio desenrolar do mundo que vai contribuir para a sua mudança. O Guy Debord fala desta sociedade pós-industrial na *Sociedade do Espectáculo*, e de uma inversão das perspectivas, dos valores; de uma sociedade que mostra como verdadeiro o que é falso. Se conseguirmos mostrar o verdadeiro como verdadeiro, estamos a inverter a sociedade do espectáculo, estamos a religá-la.

Estamos *no falso*, sabemos que é falso mesmo que de uma forma não consciente e aceitamos o falso como verdadeiro. As *fake news* não são uma realidade recente, vêm de longe, desde a propaganda até à manipulação de consciências, das pessoas, dos indivíduos, desde logo através da publicidade, que está na própria essência dessa manipulação.

O mundo vai mudar porque está destinado a mudar, porque o capitalismo tem um prazo, a sua lógica é suicidária – mais cedo ou mais tarde desemboca no desastre, seja ele ecológico ou económico. A mudança vai acontecer, se para melhor ou pior, se vai acontecer uma calamidade estrondosa, se vai haver sobreviventes... isso é futurologia. Não faço ideia. No mundo em

que vivemos, de competição, individualismo e isolamento, a minha única vontade é continuar a partilhar, e a comungar com meia dúzia de amigos e de pessoas com quem me dou de uma forma criativa.

Conseguimos continuar a inventar e a divertir-nos e conseguimos sobreviver de forma airosa ao mundo tenebroso que nos rodeia. Eu posso, no meu quotidiano, tornar o mundo menos agreste. Há coisas concretas a fazer e que faço, mas não vão mudar o mundo onde vivo porque não está na essência desse mundo que ele possa ser mudado por causa disso. O que quer que eu possa fazer para tentar mudá-lo irá alimentá-lo ainda mais. É uma velha máxima anarquista: o que não mata o capitalismo torna-o mais forte. A esse nível, só me resta esperar pela sua auto-destruição. Já estive mais longe. Acho.

PRIMEIROS ANOS DE GESTÃO DE DIREITOS DE ARTISTAS

Carlos Pimenta é o primeiro Presidente da GDA, onde permanece dois anos: “Saio em 1997, quando sou convidado pela Ana Marin para ir para o IPAE, trabalhar com o [Manuel Maria] Carrilho, porque a GDA negociava muito com o Ministério da Cultura. Houve uns meses de transição e acabei por pedir a renúncia.”

Na sequência desse pedido, há novas eleições e Pedro Wallenstein, que era vice-presidente, passa a Presidente. “Fazia sentido ser um músico”, prossegue, “porque apesar da GDA ter na sua origem duas associações mais ligadas aos actores, trabalha inicialmente mais com músicos, até porque no arranque tivemos um grande apoio em termos técnicos e financeiros do Luís Cobos, da AIE espanhola [Sociedade de Artistas Intérpretes ou Executantes de Espanha], que é uma associação essencialmente de músicos. A minha última cerimónia pública foi ir à Assembleia da República assistir à aprovação na generalidade do diploma da Cópia Privada, que só se concretizou

20 anos depois. O tempo que isto demora...”

Pedro Wallenstein chega à GDA por via da CADA, associação com a qual desenvolve todo um outro universo de actividade artística que se complementa ao da APA, trazendo em particular os músicos. Pedro chega com a herança da marca deixada pela “febre neo-liberal” de finais dos anos 80 e início dos 90: “Atacou muito as estruturas artísticas, até com algum dano para a tradição”, defende Wallenstein.

“Evoluímos com a entrada na União Europeia, com os Fundos de Coesão... Mas, por outro lado, houve muitos ataques às estruturas artísticas, que deviam ser seculares e nunca são porque estão sempre a acabar e a recomeçar, com grandes braços de ferro – por exemplo, ainda no governo de Cavaco Silva, entre o então Secretário de Estado da Cultura e a Orquestra Sinfónica do Teatro Nacional de São Carlos, de que eu fazia parte.”

É ainda Pedro Wallenstein quem fala:

“Aí dei-me conta da dificuldade decorrente da própria natureza da profissão artística, em que as pessoas estão muito centradas no seu papel individual, e na sua performance e em optimizá-la, e têm fragilidade em estabelecer trabalho de grupo neste sentido social e político. Por outro lado, havia um problema de meios. Ou seja, mesmo que se conseguisse congregar vontades para ter organizações da classe artística que quisessem avançar com o trabalho de representação e salvaguarda dos direitos do sector, não havia meios. Portanto, estávamos sempre numa luta muito desigual.

“Ocorreu-me então que a própria cultura gera dinheiro e gera capital através, entre outras coisas, da propriedade intelectual, e que seria interessante pôr parte dessa mais-valia, desse capital, ao serviço da organização da classe artística. A minha mobilização inicial surge um pouco por aí. Claro que depois comesas a interessar-te pelas coisas, a compreender os problemas mais a fundo, a ampliar conexões.”

*“A Fundação GDA
é um projecto
criado por Artistas
e vocacionado
para os Artistas em geral,
e não apenas
para os Cooperadores.”*

***“A Fundação GDA
é um projecto
criado por Artistas
e vocacionado
para os Artistas em geral,
e não apenas
para os Cooperadores.”***

***“A Fundação GDA
é um projecto
criado por Artistas
e vocacionado
para os Artistas em geral,
e não apenas
para os Cooperadores.”***

INÍCIO DO FUNDO CULTURAL E DO FUNDO SOCIAL

Em 2006 havia que implementar mudanças. Por lei, após dez anos de existência, a GDA estava obrigada a criar um Fundo Cultural e um Fundo Social. Assim, combinando a necessidade de responder ao imperativo legal do diploma sobre a gestão colectiva dos Direitos dos Artistas (Artigo 13º da Lei 83/2001 de 3 de Agosto, e de acordo com o Artigo 38º dos Estatutos da GDA), são nomeados, após reunião de direcção para discutir o assunto, Suzana Borges (responsável pelo Fundo Cultural) e Francisco Costa (para o Fundo Social, que desde o início abrange o apoio médico e social aos artistas). Suzana lança-se num desafio cuja especificidade residia no facto de ser “um projecto feito por Artistas para os Artistas”.

Nesses primeiros anos de início de actividade, o espírito que orientava a acção era de reflectir as necessidades dos cooperadores (ou seja, titulares de direitos geridos por uma sociedade de gestão, a GDA). A área da formação surgiu

*“Um projecto feito por Artistas
para os Artistas.”*

desde logo como fundamental, tanto ao nível da valorização técnica e artística mais pontual como da formação continuada e de longa duração, privilegiando os seus cooperadores. A Fundação GDA, surgida em 2009, vem ampliar esse universo de acção, como declarava Suzana Borges no relatório de 2009. “A Fundação GDA é um projecto criado por Artistas e vocacionado para os Artistas em geral, e não apenas para os Cooperadores”, dando fundamental relevância à utilização dos meios disponíveis para que contribuam para o desenvolvimento da qualidade da produção artística. “Essa é a grande aposta da GDA.”

Em 2006, o Programa do Fundo Cultural organizava-se em 4 vertentes fundamentais: Bolsas e Projectos de Residência, Formação e Divulgação dos Direitos Conexos, Prémios, e Apoio a Festivais. As linhas de intervenção ainda hoje incorporam estas vertentes, mas têm vindo a diversificar o seu âmbito de acção, acompanhando uma realidade cada vez mais rica na sua diversidade, com a reorganização de toda a estrutura de funcionamento implementada a partir de 2016.

“A minha intenção ao fazer o Programa Cultural foi pensá-lo e torná-lo exequível, sobretudo para o apoio directo aos cooperadores”, assim se expressava Suzana Borges no “Breve balanço das actividades, 2006-2008”. “Daí a aposta na formação específica de cada um, através da atribuição de bolsas ou do desenvolvimento, organização ou financiamento de workshops, ou ainda Apoios Pontuais e Projectos de Residência, bem como a criação de um Prémio e o apoio a Festivais.”

“O Programa, que desde 2006 tem vindo a crescer com diversas iniciativas e apoios, congrega quatro vertentes distintas:

A primeira vertente é a da atribuição de bolsas de valorização profissional em Portugal e no estrangeiro (...) incluindo a organização de workshops respeitantes a cada um dos colégios (actores, bailarinos e músicos); o apoio pontual para a participação de cooperadores nos workshops e os projectos de residência. A segunda vertente é a da formação e divulgação na área dos Direitos Conexos.”

O Programa do Fundo Cultural organizava-se em 4 vertentes fundamentais: Bolsas e Projectos de Residência, Formação e Divulgação dos Direitos Conexos, Prémios, e Apoio a Festivais.

A GDA considerou como terceira vertente a criação do Prémio de Interpretação em Cinema Português, a atribuir anualmente, mediante a avaliação de um júri, e cuja primeira edição ocorreria no ano seguinte – 2008, mas relativa à criação de 2007 – com o Prémio de Actores de Cinema GDA, tendo sido avaliados todos os filmes exibidos nesse ano.

“Finalmente, a quarta e última vertente apostava no apoio a Festivais que cumprissem a protecção dos Direitos, as tabelas salariais e, sempre que possível, onde existissem contratos de trabalho.”

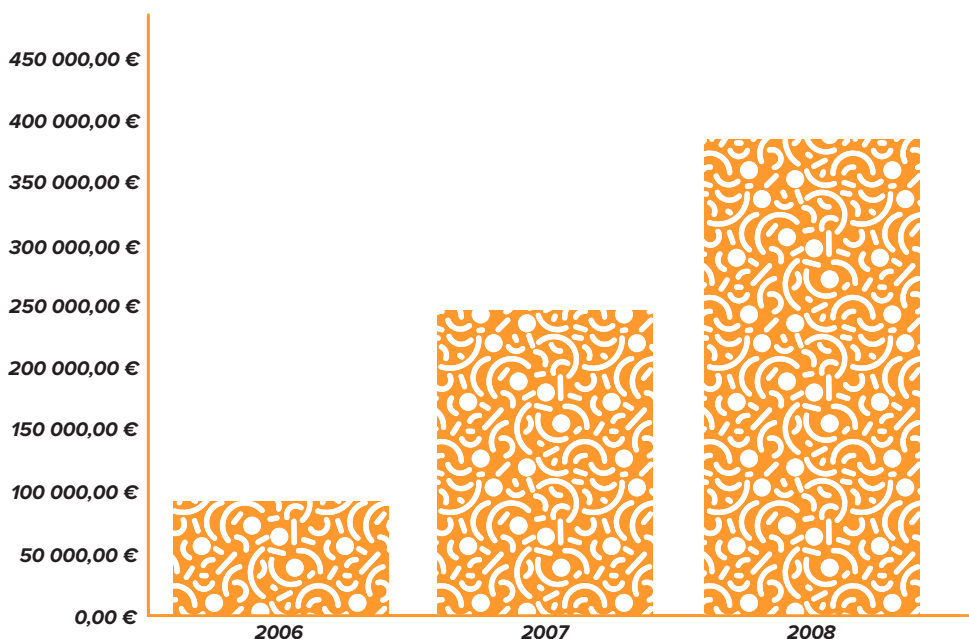
PRIMEIROS ANOS EM NÚMEROS

Nos três primeiros anos, a GDA investiu 725.000€ no Fundo Cultural, que até 2016 incluía também a formação, atribuição de bolsas, workshops, seminários e afins. Como veremos mais adiante, o investimento é significativo e representa a manifestação clara da intenção de intervir num território, de forma sustentada e estruturante. É uma postura de persistência, solidez e consolidação, mesmo se com o passar dos anos foram implementadas necessárias mudanças e correcções nos procedimentos, de que a realização de concursos anunciados previamente e com júri autónomo é apenas um exemplo.

Tendo em conta que este é um quadro de início de actividade, em que ainda se estudavam as linhas orientadoras da GDA no Fundo Cultural, revela-se assim um começo auspicioso: o investimento inicial referente a meio ano de actividade em 2006 contabiliza 89.455,21€, no segundo ano passa para 247.118,29€, e em 2008 passa para 388.785,89€, mais que quadruplicando o valor disponibilizado inicialmente.

QUADRO 4

2006-2008 – Evolução de valores do Fundo Cultural



As linhas orientadoras da acção desse primeiro ano de funcionamento ficaram plasmadas no relatório do Fundo Cultural, “Breve balanço das actividades, 2006-2008”:

“Para o seu primeiro ano de actividade, o Fundo Cultural contou com uma verba para a qual contribuiu a AGE COP [Associação para a Gestão da Cópia Privada], através do Fundo Cultural da Cópia Privada, e a GDA, com parte do valor dos Direitos cobrados e distribuídos, tal como a lei estipula, e que se cifrou em 300 mil euros. O Fundo investiu apenas $\frac{1}{3}$ desta verba no seu primeiro ano de existência, aplicando o valor remanescente no apoio às actividades e projectos do ano 2007. O primeiro Programa Cultural da GDA data desse mesmo ano, 2006, e para a sua elaboração foi tida em atenção a experiência e o funcionamento de iniciativas semelhantes, empreendidas

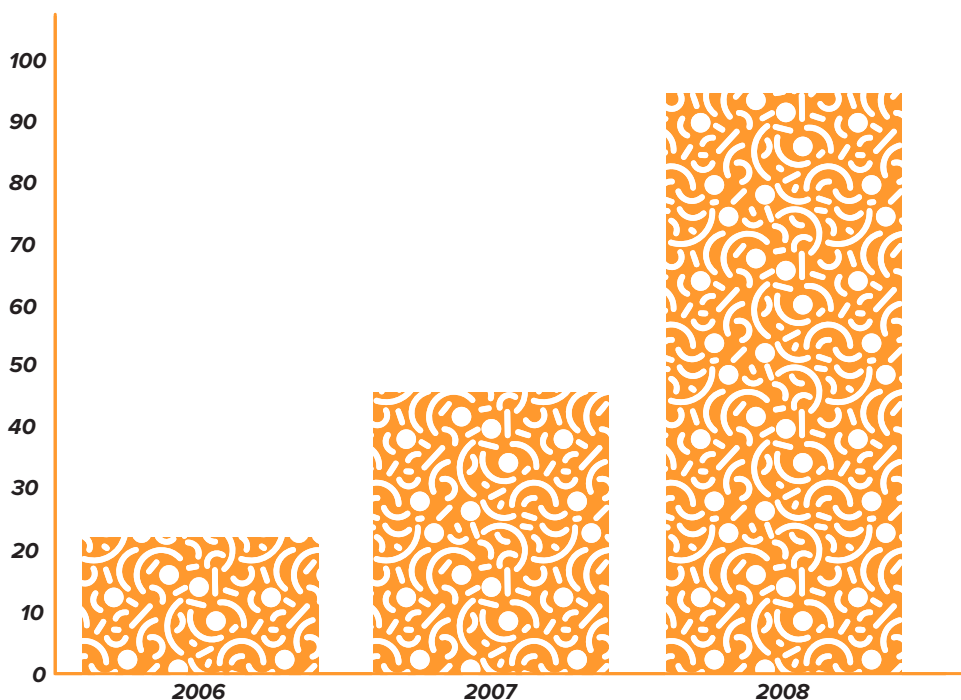
pelas mais credíveis instituições nacionais e internacionais da área da cultura, e que são tidas como uma referência a este nível, e entre as quais se destaca a Fundação Calouste Gulbenkian, ‘que é o grande exemplo para todos nós,’ explica Suzana Borges.

Então, Suzana constatava ter havido, nos primeiros três anos, maior procura por parte dos actores e dos músicos, o que, segundo a mesma responsável, se deveu a “uma razão muito forte: é que é muito maior o número de músicos e de actores do que o número de bailarinos que integram a GDA. Há uns anos, o número de bailarinos era até residual. Os bailarinos não têm, infelizmente, e no geral, tantas hipóteses de terem as suas obras gravadas para reprodução, e logo a questão dos direitos conexos não têm uma expressão tão significativa como no caso dos actores e dos músicos”. Esta é uma realidade que permanece como tendência com o passar dos anos.

A actividade do Fundo Cultural inicia-se a meio de 2006, mas as contas são já significativas, plasmando um arranque de actividade com investimento assinalável: o Fundo Cultural da GDA disponibilizou perto de 100 mil euros para apoiar 22 cooperadores através de co-produções, bolsas de estudo, acções de desenvolvimento artístico, sem incluir os 67 apoios a artistas cuja participação em *workshops* foi sustentada pela GDA. Em 2007, a GDA atribuiu cerca de 250 mil euros em apoios aos projectos dos seus cooperadores, num total de 45 apoiados, sem contar com os participantes em *workshops*. O aumento do número de apoios acompanhou a tendência já constatada relativamente aos montantes, tendo mais do que quadruplicado entre 2006 e 2008, totalizando 95 apoios.

QUADRO 5

2006-2008 – Evolução de apoios do Fundo Cultural



Este foi o triénio em que o Fundo Cultural iniciou o seu programa de redistribuição de riqueza e co-produções GDA. No relatório de 2006-2008, Suzana constatava: “Foi um programa criado para aproveitar as verbas que tinham sobrado do ano anterior nas vertentes dos espectáculos ao vivo de música, dança ou teatro, e cujo intuito era também disseminar o uso dos contratos de trabalho. Pela sua definição estatutária, a GDA pode contribuir para o estatuto e dignificação da carreira dos Artistas, e assim, o Fundo Cultural, à semelhança de congéneres europeias apoiará a produção de espectáculos – Teatro, Música e Dança – subsidiados pontualmente, de iniciativa de cooperadores, ou de outras entidades que não teatros nacionais, municipais ou entidades subsidiadas, quadrienal, bienal ou anualmente.”

O cinema é uma área pouco expressiva, que começa a ganhar maior presença no segundo ano. A música e o teatro e dança – e todas as áreas

intermédias – são mais significativas nos primeiros anos, ainda que seja interessante verificar desde logo uma contaminação relevante entre linguagens artísticas, patente no aprofundar de estudos que traduzem a valorização da ampliação de conhecimentos para além dos campos artísticos dominados. É o caso de músicos que procuram formação em áreas teatrais, de actores que experimentam realização, de artistas de diversas áreas que aprofundam o domínio da voz...

Nesses primeiros anos, o apoio à co-produção abrange apenas o pagamento de artistas – actores, bailarinos ou músicos – cooperadores da GDA. “Esta iniciativa visou ao mesmo tempo divulgar a acção e o nome da GDA, e redistribuir uma parcela do Fundo Cultural que não foi utilizada, mas mais importante do que isso, foi o ensaio de equidade e justiça

que pudemos introduzir no pagamento dos artistas, o qual deverá ser igual ou superior aos mínimos sindicais, garantindo, através desta comparticipação da GDA, o pagamento das contribuições devidas pelos empregadores”, refere Suzana Borges ainda no relatório 2006-2008.

Nos primeiros anos de funcionamento, também porque o Fundo Cultural da GDA estava ainda à procura da sua identidade, há um leque variado de intervenção que reflecte um exercício de tentativa e erro na procura da sua vocação. Significa isto que, para além da história mais imediata e significativa que os números contam, há um outro elenco de áreas de actividade cuja relevância não é susceptível de quantificar. Aqui incluem-se: Bolsas de Formação Continuada e Valorização Profissional, Apoios e Organização de Workshop, Apoios Pontuais e Projectos de Residência, e Apoios a Festivais.

Há todo um outro campo de acção que contempla a participação em encontros e iniciativas que representam o investimento na defesa dos valores constitutivos da vocação da GDA, nomeadamente encontros internacionais sobre diversidade cultural, encontros de discussão da situação laboral, precariedade, prospecção, e estudo de alternativas estrangeiras para a melhoria das condições de trabalho e eventual elaboração do estatuto profissional do actor; a colaboração com a Plataforma dos Intermitentes; a elaboração do Estudo do CIJE (Centro de Investigação Jurídico-Económica da Universidade do Porto) sobre o *Regime Especial de Segurança Social dos Profissionais de Espectáculos e Audiovisual e Pessoal Técnico Auxiliar*;

“Pela sua definição estatutária, a GDA pode contribuir para o estatuto e dignificação da carreira dos Artistas, e assim, o Fundo Cultural, à semelhança de congéneres europeias apoiará a produção de espectáculos – Teatro, Música e Dança.”

Suzana Borges

e a realização de uma sessão de esclarecimento sobre os Direitos dos Artistas e o trabalho da GDA, para referir apenas alguns exemplos.

Fica claro, no levantamento feito, que estas actividades – de substância, e muitas delas não quantificáveis – se foram multiplicando, especialmente a partir de 2015, e que ganham particular relevância a partir de 2016, quando o aumento significativo das verbas disponíveis se articula com uma gestão profissional, pensada de acordo/em consonância com a missão da Fundação.

Esse aumento substancial da actividade, que multiplica a sua colaboração, envolvimento e presença em iniciativas de parceiros, também significa que se cria o pressuposto de que o investimento desta natureza é uma obrigação implícita que não carece sequer já quase de nomeação, instalando-se assim a premissa de que “isso se faz, e é o mínimo”, como diz Mário Carneiro.

Assim, a diversidade das acções desenvolvidas ou em que participa, colabora ou apoia, diz respeito a causas que estão presentes desde o início da Fundação, ou até mesmo da GDA (via Fundo Cultural e Fundo Social), acções essas que são tão emblemáticas que quase nem damos por elas, como as sessões de esclarecimento sobre os direitos conexos, o rastreio da voz... Mas ainda estamos em 2008. Ainda há algumas novidades a celebrar, antes de chegar a crise.

Há todo um outro campo de acção que contempla a participação em encontros e iniciativas que representam o investimento na defesa dos valores constitutivos da vocação da GDA, nomeadamente encontros internacionais sobre diversidade cultural, encontros de discussão da situação laboral, precariedade, prospecção, e estudo de alternativas estrangeiras para a melhoria das condições de trabalho e eventual elaboração do estatuto profissional do actor.

“juntos no mesmo palco”

**OS
PRÉMIOS
DA GDA:
CINEMA
E MÚSICA**

“Nem egoísta nem forreta”

André Gago

O ano de 2008 marca o arranque de um prémio que tem feito a sua história: Prémio de Actores de Cinema da GDA. Nessa primeira edição, distingue actores principais e secundários de filmes produzidos no ano anterior.

Há alguns traços distintivos desta iniciativa: a decisão de o júri ser constituído por artistas que premeiam os seus pares, e o caso, raro, de a distinção vir com um prémio monetário. Esta diferença é assinalada no discurso em que André Gago, a propósito da VII edição do Prémio, de que foi júri, em 2013, foi claro ao situar a acção da GDA, destacando o facto de este ser o único prémio de actores em Portugal que tem um valor pecuniário associado à atribuição do galardão.

“A GDA coleta direitos conexos que depois redistribui das mais diversas formas, e esta é mais uma maneira de demonstrar que o nosso fundo não é egoísta, nem forreta. No entanto, é particularmente penoso, sabermos que aquilo que está aqui a ser premiado é o que alimenta os nossos circuitos comerciais, em particular as nossas televisões. Por isso mesmo, gostaria de lançar aqui um repto ao canal público: por uma questão de decência e de exemplo, a RTP deveria desistir de querelas em tribunal e dar o passo no sentido de passar a pagar aos atores, aos artistas, aquilo que lhes é devido por lei.”

HISTÓRICO DO PRÉMIO DE ACTORES DE CINEMA GDA

2007/2008

Melhor Actor Principal: Ivo Canelas (por *Call Girl* de António Pedro Vasconcelos e *O Mistério da Estrada de Sintra* de Jorge Paixão da Costa)

Melhor Actor Secundário: José Eduardo (por *Julgamento* de Leonel Vieira, *Corrupção* de João Botelho e *dot.com* de Luís Galvão Teles)

2008/2009

Melhor Actor Principal: Anabela Moreira (por *Mal Nascida* de João Canijo).

Melhor Actor Secundário: Tiago Rodrigues (por *Mal Nascida* de João Canijo).

2009/2010

Melhor Actor Principal: Soraia Chaves (por *Salazar – A Vida Privada* de Jorge Queiroga).

Melhor Actor Secundário: Virgílio Castelo (por *Um Amor de Perdição* de Mário Barroso).

2010/2011

Melhor Actor Principal: Leonor Baldaque (por *A Religiosa Portuguesa* de Eugène Green).

Melhor Actor Secundário: São José Correia (por *O Inimigo sem Rosto* de José Farinha).

2011/2012

Melhor Actor Principal: Fernando Luís (por *América* de João Nuno Pinto) e Nuno Lopes (por *Sangue do Meu Sangue* de João Canijo).

Melhor Actor Secundário: Rita Martins (por *Efeitos Secundários* de Paulo Rebelo).

2012/2013

Melhor Actor Principal: Dalila do Carmo (por *Florbela* de Vicente Alves do Ó).

Melhor Actor Secundário: Ângelo Torres (por *Estrada de Palha* de Rodrigo Areias).

2013/2014

Melhor Actor Principal: Rita Durão (por *Em Segunda Mão* de Catarina Ruivo).

Melhor Actor Secundário: Paulo Pires (por *Até Amanhã Camaradas* de Joaquim Leitão).

2014/2015

Melhor Actor Principal: Maria do Céu Guerra (por *Os Gatos não Têm Vertigens* de António Pedro-Vasconcelos).

Melhor Actor Secundário: Pedro Inês (por *Os Maias* de João Botelho).

2015/2016

Melhor Actor Principal: Luísa Cruz (pelo segmento “As Lágrimas da Juíza” integrado no segundo volume do filme *As Mil e Uma Noites* de Miguel Gomes).

Melhor Actor Secundário: José Pinto (por *Capitão Falcão* de João Leitão).

2016/2017

Melhor Actor Principal: Joana Bárcia (por *Cinzento e Negro*, de Luís Filipe Rocha).

Melhor Actor Secundário: João Pedro Vaz (por *Cartas da Guerra* de Ivo M. Ferreira).

Prémio Novo Talento: Miguel Nunes (por *Cartas da Guerra* de Ivo M. Ferreira).

2017/2018

Melhor Actor Principal: Nuno Lopes (por *São Jorge* de Marco Martins).

Melhor Actor Secundário: Vera Barreto (por *Fátima* de João Canijo).

Prémio Novo Talento: Matamba Joaquim (por *Comboio de Sal e Açúcar* de Licínio Azevedo).

PRIMEIRO CD PRÉMIO JOVENS MÚSICOS – XaSonaiP

O ano de 2008 marca o início de uma outra iniciativa do então Fundo Cultural e Social da GDA, que se associa à RDP para a atribuição do Prémio Jovens Músicos.

Este reputado evento consagra anualmente um período charneira na vida de qualquer jovem intérprete – o da transição do percurso académico para a realidade profissional. A longa, exigente e competitiva formação própria da música erudita tem um impacto que, extravasando as fronteiras estritas da sua área, estimula e alavanca indirectamente não só todos os estilos e géneros da produção musical, como também o próprio universo das artes performativas.

Ao criar o Prémio Fundação GDA para a categoria de Música de Câmara – Nível Superior, naturalmente sem as ribaltas e lantejoulas dos géneros mais solísticos, procurou-se simbolicamente homenagear o trabalho colectivo, a alegria na partilha das grandes obras, o espírito, o rigor e disciplina da criação colectiva.

Esta é uma iniciativa que tem uma concretização objectiva, por permitir a produção, fixação e distribuição de uma edição fonográfica de nível profissional – utilíssima ferramenta e cartão de entrada no mundo profissional –, sendo fortemente significativa da área de intervenção desta instituição, cujo mote, não por acaso, é “juntos no mesmo palco”.

O primeiro premiado foi o XaSonaiP, um duo de piano e saxofone, fundado em 2005 pelo saxofonista Hélder Alves e pelo pianista Cândido Fernandes. Deste histórico consta ainda a edição, partilhada com a Sociedade Portuguesa de Autores, do CD *25 Anos Prémio Jovens Músicos / 25 Jovens Compositores para 25 Jovens Interpretes* (2010).

Ao criar o Prémio Fundação GDA para a categoria de Música de Câmara – Nível Superior, naturalmente sem as ribaltas e lantejoulas dos géneros mais solísticos, procurou-se simbolicamente homenagear o trabalho colectivo, a alegria na partilha das grandes obras, o espírito, o rigor e disciplina da criação colectiva.

**COREÓGRAFO,
COMPOSITOR
E INTÉRPRETE:
A TRIANGULAÇÃO
DO ABISMO**

João Lucas

Coreógrafo, compositor e intérprete: a triangulação do abismo

PEQUENA VARIAÇÃO PREAMBULAR

É bem conhecida a relação entre as *Variações Goldberg* (essa obra que Bach escreveu em 1741 para “refrigério dos espíritos”) e a carreira do pianista Glenn Gould. A belíssima ária de abertura e as trinta variações que se lhe seguem foram, respectivamente, a primeira e a última gravações de Gould, realizadas com um intervalo de vinte e seis anos (entre 1955 e 1981). A execução da primeira versão da obra tem a duração de trinta e oito minutos, enquanto a derradeira interpretação dura cinquenta e um. Gosto de pensar que estas variações sofrem, ao longo desses vinte e seis anos de maturação, uma expansão temporal de cerca de treze minutos, como se, na compreensão do pianista, a obra se fosse dilatando à razão de trinta segundos por ano. Gosto igualmente de pensar no movimento de interpretação que esta aritmética representa: as dezenas de páginas concebidas para induzir o sono do angustiado Conde Hermann Karl von Keyserling, entretanto quase caídas no esquecimento, foram eleitas por um jovem Gould com 17 anos como gesto de emancipação artística, tendo sido a primeira obra estudada sem o auxílio do seu mestre. Cinco anos mais tarde, o pianista iniciaria a sua relativamente curta mas fulgurante carreira com ela, alcançado notoriedade imediata. O resto é uma história de prodígio e controvérsia que não interessa esquadriñar aqui. Importa só referir que o movimento destas variações no espírito de Glenn Gould atinge o seu clímax num retorno crepuscular, de forma aparatosamente espiritualizada e com impacto avassalador sobre o seu metrófono juvenil.

Esta fugaz remissão musicológica ocorre-me no momento em que me disponho a abordar a colocação do intérprete nos processos criativos da dança contemporânea, mais especificamente naqueles em que a composição

musical e o desenho coreográfico se implicam diretamente e em profundidade. Como compositor musical, esses processos têm sido o desígnio privilegiado da minha experiência artística, por um lado, e o objeto de indagação do meu pensamento, por outro. Ao estudo das colaborações entre coreógrafo e compositor no plano de imanência da colaboração coreográfico-musical, acrescento nestas linhas uma modesta reflexão sobre um lugar possível para o intérprete. Numa obra coreográfico-musical (e no contexto da dança contemporânea), os esforços composicionais são negociados na colaboração entre o coreógrafo e o compositor musical. Venho, há algum tempo, tentando traçar um quadro conceptual que procura identificar os elementos básicos, fundamentais e permanentes que constituem o todo nesse processo, a forma como se articulam estes elementos e de que modo incidem sobre o processo criativo e sobre a obra resultante. A essa configuração soma agora a figura do intérprete que, no âmbito desta reflexão, tende a designar qualquer bailarino ou músico que desempenhe um papel performativo sobre o palco. Apesar das diferenças de relacionamento e operacionalidade entre bailarinos e coreógrafos em relação às práticas estabelecidas entre músicos e compositores – decorrentes dos respetivos códigos e práticas idiomáticos – gostaria de colocar tanto o bailarino como o músico na pele de um único personagem conceptual, auscultando o trilho das suas implicações no quadro possível de uma ontologia da colaboração composicional.

Mas voltemos, por mais uns instantes e num arroubo de curiosidade, a Gould e às suas variações Goldberg. Quando nos referimos à obra, a que nos referimos? Ao pensamento de Bach imortalizado na sua escrita? Qual seria este pensamento? Na notação petrificada da sua partitura, e para além das relações de tempo e de altura definidas sobre os pentagramas, podemos ler preceitos mais imprecisos sobre o andamento de cada variação, numa preciosa paleta de desígnios expressivos – aqui um *allegro com freschezza e deciso*, ali um *andante com eleganza e com moto*, mais adiante um *moderato ma vivacemente*. Podemos ainda acrescentar uma vasta linhagem de argumentos históricos e musicológicos que, desde o “renascimento” novecentista do compositor, vem simultaneamente lançando esclarecimento e confusão sobre a verdadeira matéria desta música. Todavia, a observação de tais argumentos foi coisa que Gould praticou de forma bastante particular, gerando uma polémica em torno das suas leituras que ficou tão famosa como os seus prodigiosos recursos artísticos. As distâncias que diferenciam as suas duas interpretações (aceitando nós a sua pertinência artística e a sua consistência musicológica) denunciam duas faces significantes para o entendimento da obra. Por um lado, a inteligência pessoal do pianista que decifra a partitura e, por outro,

a nossa recepção auditiva dessa interpretação, na espessura da sua matéria sónica. Mas a obra em si, onde se esconde? Para Gould, estará talvez na sua particular concepção dos desejos do compositor – tal como eles são discerníveis na partitura e na cultura musical do pianista –, concepção temperada por uma inteligência e uma intuição que variam no tempo. Já para os nossos ouvidos, a obra é o resultado desse labor na sua concretude vibrátil e nas suas imanências sensíveis. A obra é o que ouvimos. Porém, o ouvir e o dizer misturam-se na identificação e na matéria da obra.

No pensamento da tensão latente entre obra e intérprete, o caso de amor entre Gould e as variações surge-me com as cores de um paradigma insurrecto. No universo da erudição musical da nossa tradição, a obediência às intenções expressivas de um compositor (tão mais difusas quanto mais perdidas no tempo), desafia as contingências paramétricas da notação musical com um rigor respeitoso e esforçado, continuamente orientado para a ultrapassagem das limitações que separam a folha de papel das vibrações musicais. Todavia, se a música que ouvimos em cada uma das gravações é precisamente a mesma que jaz imortalizada nas páginas da sua partitura, ela é igualmente um enunciado de pura diferença, como se houvesse sido sujeita a um jogo de espelhos que transformasse o seu carácter, que modulasse a sua expressão e que reconfigurasse a sua intensidade. Nessa metamorfose opera, em grande destaque, a maturidade que transformou o jovem impetuoso e sublime no homem ponderado e sublime. O que gostaria de reservar deste meticuloso preâmbulo, para nosso governo futuro, é precisamente essa transformação padecida ao longo da sua experiência de vida, bem como a ductilidade do enunciado da obra perante essa transformação.

Passemos então, e por fim, ao nosso objeto de reflexão, aproveitando algumas premissas inspiradoras: eis-nos agora no campo da dança e da música, na problematização do seu processo criativo e na barafunda da contemporaneidade. Aceitemos a face da obra que desvela a matéria performativa oferecida ao público, a autoria no movimento que agencia a sua composição, o coreógrafo e o compositor como autores em colaboração. Onde e como colocar o intérprete, nesta economia?

O DEVIR DA COLABORAÇÃO

O corpo move-se. Pequenos ou grandes gestos, equilíbrios e desequilíbrios, velocidade e suspensão, respiração, intensidade, esforço, paz. Outros corpos, suas massas, relações, velocidades, desenhos e trajetos, labirintos e

vazios, planícies, abismos. Espaço no tempo. Envolvendo o espaço dos corpos, vibra a atmosfera em suas complexas frequências ondulatórias, propagando o som que mistura as respirações, as vozes ou os passos com sons musicais ou eventos sonoros, indissociavelmente implicados no fluir da mesma duração.¹ Tempo no espaço. Podemos começar por aqui. Dança e música são artes distintas, mas ao pensarmos a implicação entre criação coreográfica e composição musical interrogamos a sua divergência intrínseca no fluxo da sua convergência temporal, na duração que é o seu modo de ser, na partilha de um devir no qual existe um território indiscernível entre o que se move no espaço e o que vibra na atmosfera.

Tal é o âmbito de um extenso campo disciplinar, que articula os estudos de dança e a musicologia num esforço de interpretação de convergências expressivas. Paul Hodgins (1992) criou o neologismo “coreomusical”² para designar o campo de estudos das relações entre música e dança. Se a tradição euro-americana considera a música e a dança como disciplinas independentes, a coreomusicologia ensaia a teorização de um casamento ancestral, procurando objectivar um corpo hermenêutico híbrido, herdeiro de metodologias musicológicas e de estudos analíticos sobre a produção coreográfica. Trata-se de um discurso relativamente recente (que se vem desenvolvendo desde as últimas décadas do século passado), ancorado, todavia, na epistemologia de sistemas de pensamento historicamente específicos, com raízes profundas na vocação interdisciplinar da dança e na sua interface com a estética, análise e técnicas de composição musical. Esse mesmo discurso oscila entre uma vertente analítica, que importa da história da música uma aproximação paramétrica à análise formal da dança, e uma projecção progressivamente expansiva a outras áreas de conhecimento, como a semiótica, as ciências sociais, a psicologia e a neurobiologia, num “profundo questionamento dos pressupostos sobre os quais a análise se baseou ao longo de muitos anos” (Jordan, 2011, p. 44).

Porém, se um processo criativo coreográfico-musical lida necessariamente com relações coreomusicais, fica, todavia, longe de se esgotar nelas: a relação criativa entre coreógrafo e compositor musical gravita naturalmente em torno de parametrizações de natureza coreomusical, mas a intensidade e a qualidade dessa relação varia com os diferentes graus de intimidade entre os processos de composição específicos da música e da dança. Em tais processos pesa ainda, em magnitudes variáveis, a permeabilidade à voz e ao corpo do intérprete.

Proponho então um pensamento que tenta discernir, no interior da natureza coreomusical, algo que a ultrapassa, algo que se oculta na dimensão mais ínfima do tecido colaborativo, algo que se confunde com o silencioso tecer

da colaboração. Esse algo é um filamento de energia, como uma corda que vibra em diferentes padrões. Tais padrões não produzem diferentes naturezas mas produzem diferentes combinações dessa natureza, como se essa natureza fosse constituída por um número inimaginável de pequenos filamentos de energia vibrante, vibrando em diferentes frequências, que produzem diferentes blocos de devir,³ que são responsáveis pela diversidade e riqueza das materialidades expressivas decorrentes. E aqui se pode ver a unificação, porque blocos de devir são constituídos por uma só entidade conceptual, a da implicação. Assim, a matéria expressiva e os processos composicionais são colocados sob a rubrica do devir. Os devires são filamentos que engendram uma geometria entrelaçada muito rica, onde nos parecia existir apenas o plano bidimensional da música e da dança, uma geometria em que outras dimensões se dobram sobre si mesmas numa estrutura imponderável. Nesta hipótese, todas as formas criadas são reflexo da forma como vibram os filamentos do devir. Tal como as formas dançadas e as vibrações sonoras são afectadas pelos desígnios composicionais, a conformação composicional é continuamente afectada pela contínua reorientação e vibração dos blocos de devir e pela mutação da sua geometria. A enigmática unicidade da obra, em que música e movimento se implicam numa fenomenologia de osmose e de separação, inspira uma perspectiva correlacional na abordagem da sua genética. Essa unicidade é ela própria um devir, agenciado pelo plano de composição da obra. Numa ontologia da colaboração coreográfico-musical, os filamentos do devir deverão projectar a triangulação coreógrafo-compositor–intérprete na cartografia das suas multiplicidades intensivas e, quiçá, produzir um pensamento que nos aproxime um pouco mais não só das suas superfícies iluminadas mas também das suas massas escuras e dos seus buracos negros, num entendimento de co-pertença a um gesto de composição partilhado na duração da experiência de colaboração.

SIMULTANEÍSMO E DIALOGIA

Só a intuição do tempo reúne movimento e música na substância comum da sua duração. Como afirmou Deleuze (1985, p. 57), “não é mais o tempo como sucessão de movimentos e de suas unidades, mas o tempo como simultaneísmo e simultaneidade (pois a simultaneidade pertence tanto ao tempo quanto a sucessão, ela é o tempo como todo)”. Em tudo o mais a dança e a música se entregam a um jogo de atrito e de fluência. A presença no espaço é a metáfora da sua divergência fundamental – na presença em cena, o que não é movimento é som. Entre o silêncio e o alvoroço, movimento

e música agenciam a sua duração, no espaço dividido pelas paredes dos corpos, pela sua pele. O seu indivisível devir desintegra-se quando atentamos num ou noutro lado dessa fronteira, impondo à consciência um escrutínio objectivo: “Basta imaginarmos um movimento parado nos seus dois extremos, fechado, acabado em todos os seus elementos constitutivos, energia, velocidade, qualidade, para que ele deixe de ser dançado” (Gil, 2001, p. 15). Ao falar de sentido em música ou em dança deixamos de coincidir com o movimento e com o som que o envolve no tempo e no espaço. Deixamos para trás a sua “qualidade pura”, absorvida e refratada a partir de movimentos exteriores, para debatermos a sua percepção num jogo transiente de semelhanças entre representações. Dialogamos. Falamos de forma e conteúdo. Falamos de emoções. Fazemos vibrar simulações metafóricas, sugestões poéticas, estratégias formais, diagramas simbólicos, partituras musicais ou coreográficas, formulações matemáticas; o diálogo pré-composicional é uma máquina tradutora de intensidades intangíveis em figuras da consciência, de perceptos e afectos em percepções e afectões representáveis; uma conferência em cuja mesa se vão sobrepondo conexões simbólicas cujo devir se escoará no plano de composição da obra.⁴ Para essa conferência, os intérpretes concorrem eventualmente com fragmentos de matéria – música e dança experimentadas nos estúdios, secções parciais compostas ao longo do processo criativo – apoiando ou desmentindo argumentos, desafiando novas idealidades; orientamos nossos sentidos para o mundo, como antenas, tentando captar sentido nas intensidades, mas apenas podemos aspirar à captura de simulacros ou reminiscências conceituais. É com eles que falamos. Se a intensidade da obra só existe na sua duração, ela antecipa-se virtualmente nas ideias e representações do processo criativo que a precede, na melodia intuída na composição das partes pela caprichosa semântica de uma dialogia heterológica,

O diálogo de colaboração poderá ser, assim, o plano (de fecundação, germinação e circulação destas ideias e representações) que antecede a composição, mas cujo devir abriga já a sua existência virtual: um plano de colaboração entendido como arquitetura instável (ou movente) de referências heterogêneas, sobre um plano de imanência em que os sentidos se movimentam empiricamente e se desdobram sobre si próprios, agitando os filamentos do seu devir, abraçando renovadas virtualidades. Sobre este plano, as representações estendem suas raízes contorcendo lógicas semânticas sobre intuições compositivas. Aos sentidos da música e da dança (desprovidas de intensidade por via da desterritorialização que a representação impõe), juntam-se todo o tipo de representações dialogáveis – palavras, gestos, imagens, sons – que respondem à intuição da sua

virtualidade, que caminham juntas numa imanência partilhada. Essa multiplicidade de lógicas parece ser uma dinâmica dialógica central, na colaboração entre coreógrafo e compositor. Uma rede de sentidos que se vai ampliando na ultrapassagem dos seus próprios objectos e que vai desvelando suas faces ocultas e seus híbridos contornos nas conexões inusitadas do diálogo colaborativo. Nas fronteiras destas conexões reflete-se, plena de concretude, a voz do intérprete, de cujas reverberações emanam novos nexos, criando novas curvaturas nas representações dialogadas, regenerando as rotas do seu devir. A voz do intérprete é, simultaneamente, a função do seu corpo e a significância do seu timbre. A presença do intérprete na duração do processo criativo integra-o no centro nevrálgico da circulação dos sentidos, podendo imprimir no eixo dialógico não apenas as representações da sua elocução, mas as imanências intensivas da sua própria pele.

Falar do sentido da música e/ou da dança, é projectar movimento e/ou som (enquanto fenómeno de espaço e de tempo) nas redes da cognição e em estruturas da inteligência. É falar de “linguagens” que não respondem à estrita dualidade entre significante e significado, que a transcendem porque música e dança só parcialmente se deixam significar; a sua representação na inteligência é uma simulação alienada da sua totalidade ontológica. A dialogia da colaboração tenta, assim, cruzar a fronteira que a pele do intérprete delimita, ultrapassar a película que separa o espaço do bailarino (a sua rosa de músculos) da arquitetura mutante das frequências musicais que vibram na atmosfera que o envolve. No devir dialógico, a interpretação do intérprete coloca-se no coração do mundo de representações extensivas que pulsa na duração intensiva do processo criativo.

O ESFORÇO DE COMPOSIÇÃO

Composição é esforço. O esforço do trato com a matéria, com formas, estruturas, movimentos, vocabulários, com uma técnica que fende a sua resistência e submete a duração contínua da consciência e a implicação recíproca das suas imagens a uma materialidade expressiva, um passo depois do outro, criando um objecto que espelha o íntimo labirinto dos nossos padrões neurais e a qualidade das nossas habilidades composicionais. Bergson (1990, p. 22) refere-se a esta matéria “como algo que distingue, separa, soluciona em individualidades e finalmente em personalidade as tendências que antes se confundiam no élan original da vida”.⁵ Compor estabiliza (em matéria musical ou coreográfica)

o movimento das ideias na curvatura das suas órbitas intempestivas ou na contínua metamorfose da sua nuvem de formas incorpóreas. Coreógrafo e compositor, munidos de suas técnicas de composição específicas, cindem então a dialogia colaborativa; o compositor musical enfrenta a resistência das massas sonoras, seus volumes e sua continuidade, bem como os traços expressivos do intérprete – suas competências particulares e suas paixões idiossincráticas. O coreógrafo desafia o silêncio do bailarino e a sua cinesfera, as forças que o rodeiam e as que o ocupam, no espaço e no tempo. Os momentos de realização composicional produzem uma torção disruptiva que bifurca o plano de colaboração em dois esforços, momentaneamente divergentes, em saltos quânticos que originam duas qualidades distintas de matéria, matéria dançada e matéria musical (com suas implicações de natureza coreomusical), as quais se irão depois justapor ou sobrepor, fundir ou confundir nas imanências heterogêneas do plano de composição da obra coreográfica e musical.

Surge assim, vertiginoso, o abismo que separa os dispositivos composicionais da música e da dança em protocolos tão distintos como irreduzíveis. Limitando, por momentos, as nossas cogitações ao âmbito coreomusical, diríamos que as implicações históricas da música com a dança se sintetizam na questão do tempo, das significações e no grau de autonomia expressiva num quadro de simultaneísmo perceptivo, buscando nas aproximações paramétricas uma possibilidade de convergência operativa competente para garantir uma maior unicidade expressiva. Mas onde se atualiza tal convergência? Sinalizámos, nas primeiras linhas destas páginas, a tensão criada pela interrogação da partitura na distância entre composição e interpretação, lançando a obra na identidade enigmática da sua própria totalidade. Essa totalidade, que no nosso preâmbulo (e no caso da música) nos aparece tão claramente segmentada no espaçamento entre composição e interpretação, encontra no pensamento coreomusical uma complexidade acrescida.

Os alvares do século XX marcam, como é sabido, um movimento alargado de emancipação da dança do espartilho musical que, até então, conformava uma subserviência amplamente questionada por gerações de coreógrafos modernos. Essa emancipação é em grande parte protagonizada pelo questionamento de uma semântica do movimento, que perscruta no intérprete a geografia de relações elaborada a partir de um impulso interior. Como decorrência, o intérprete se transforma numa espécie de superfície espelhada, reflectindo a imagem pensada do coreógrafo numa materialidade que lhe é divergente, eivada de uma autonomia expressiva que o cita na sua elocução mas que o transcende na sua ambiguidade identitária: “Todo o

bailarino é antes de mais produtor, mesmo que se inclua no trabalho de um outro. Sem essa aprendizagem de ‘corpo produtor’, a dança contemporânea não existe ou perde a parte maior da sua poética” (Louppe, 2012, p. 227). A escrita coreográfica é inscrita no corpo do bailarino; a sua gramática produz-se na cinesfera desse corpo. Mas essa mesma escrita é profundamente condicionada pela oferta da sua especificidade, pela poética da sua tessitura corporal, “pela necessidade exasperada de criar ou recriar um corpo singular a partir do qual uma identidade física pudesse fazer sentido” (Louppe, 2012, p. 72). Por isso, a escolha de um elenco é já um gesto de composição e, por conseguinte, não é possível compreender o gesto de composição em dança sem nele creditar a identidade decisiva do intérprete – o devir coreógrafo do bailarino. Coreografar um elenco de bailarinos implica inscrever numa partitura imaginária a singularidade de um devir comum a múltiplas identidades expressivas:

"Qualquer grupo de pessoas – mesmo se reunidas ao acaso – é já uma ‘composição’ no sentido etimológico, na qual o jogo das afinidades, das contradições, dos contrastes e, sobretudo, das tensões começa a compor antes mesmo que a mínima estrutura de organização se desenhe."

(Louppe, 2012, p. 225)

Este comércio entre coreógrafo e intérprete (que, lembremos, descende de um processo histórico de emancipação da dança em relação despotismo das cinestésias musicais), configura uma das faces do grande cisma coreomusical. Na outra face, o compositor musical é ainda, e com frequência, um interlocutor solitário no processo criativo, em parte porque a sua composição ou é mediada por uma partitura (deixando aos executantes um protagonismo residual), ou é previamente gravada ou executada por aparatos electrónicos, ou é negociada com os intérpretes musicais num circuito tendencialmente fechado.

Por outro lado, se a emancipação da dança reflecte a contingência histórica da sua submissão ao tempo e às paixões musicais, o percurso histórico da composição musical no ocidente enquadra a relação com a dança numa narrativa de coabitações episódicas, relativamente divorciadas dos seus factores de evolução expressiva. Mesmo quando existe uma relação direta entre parâmetros rítmicos e funcionalidades coreográficas (e basta recordar a suíte de danças barrocas como antepassado da forma sonata), o problema musical permanece, ao longo da história da música, emancipado de qualquer contingência coreográfica e comodamente hospedado na sua espessa musicologia. Voltando à nossas variações Goldberg, encontramos

dentro da sua substância eminentemente musical o lastro dessas núpcias (um *passepied* na variação 4, uma *giga* na variação 7, uma *sarabande* na 13, uma *passacalle* na 18...) mas a questão coreográfica é convocada exclusivamente no sentido em que se reflecte numa matriz rítmica, ou seja, num simples parâmetro de composição. Porém, é no interior da musicologia que se incuba o problema do intérprete musical e este não está assim tão distante da produtividade expressiva do bailarino.

Falar da composição das variações Goldberg tende a ser um exercício de análise e um levantamento de técnicas de composição musical historicamente específicas. A problematização do gesto interpretativo ergue-se perante essa verdade elementar, estruturada num sistema simbólico que afirma a sua contingência fundadora enquanto traça um horizonte de imponderabilidades performativas oferecidas ao arbítrio relativo do intérprete. A herança central da cultura musical ocidental é transmitida de partitura em partitura, pelo menos até ao surgimento da gravação fonográfica. E esse movimento acompanha uma “exatificação” no cruzamento entre as duas dimensões fundamentais, o espaço e o tempo: a sua altura, o seu ritmo, as suas articulações. A complexidade crescente da notação visa precisamente minimizar uma “margem de erro” expectável na sua interpretação e garantir a maior proximidade possível com os putativos desígnios do compositor. Tal colocação merece ser comentada com a diagramação proposta por Pierre Boulez para caracterizar o circuito compositor-intérprete:

“A: O compositor cria uma estrutura, que ele cifra.

B: Ele a cifra numa trama codificada.

C: O intérprete decifra esta trama codificada.

D: De acordo com esta descodificação, ele restitui a estrutura que lhe foi transmitida.”

(Boulez, 1992, p. 113)

Falamos naturalmente da composição contemporânea no contexto da erudição ocidental, paradigma em que a notação moderna goza de recursos simbólicos amplamente superiores aos que dispunha J. S. Bach. Esta escrita visa codificar um número superior de parâmetros musicais, “encontrar tramas cada vez mais estreitas, que codificam com alto grau de precisão a mensagem a transmitir” (Boulez, 1992, p. 114), com a respectiva contracção dessa zona pardacenta em que se movimentava o intérprete da música barroca, clássica ou romântica. Todavia, ao mesmo tempo e no sentido contrário, encontramos hoje toda a espécie de dispositivos composicionais que demandam o posicionamento expressivo do intérprete

de forma intrínseca, um mundo de partituras gráficas, formas abertas ou aparatos congêneres que preveem decisões formais e práticas improvisatórias alheias ao controle do compositor e ao primado da partitura. Neste novo contrato entre intérprete e compositor, a abertura tolerada pela notação tradicional expande-se radicalmente no acolhimento da subjectividade do executante – no devir compositor do intérprete.

“Ou seja, as obras apresentam-se constituídas, estruturadas e formalizadas, mas não fechadas ou concluídas (conclusão e fechamento aqui ainda no sentido em que possa ser inequívoca a sua leitura): deixam aberta a possibilidade de serem lidas de formas diversas, porém não infinitas pois os parâmetros da leitura estão contidos no esquema finito da sua estruturação; estão justamente abertas a esta interpretação. Fenómeno que historicamente sempre se verificou de forma crescente.”

(Lopes, 1990, p. 7)

Esta movimentação libertária, com raízes históricas relativamente recentes, reconsidera as relações humanas que se jogam na criação e repensa as relações de poder consolidadas na organização hierárquica da produção musical. Se pensarmos que, no mesmo período, se estilham as matrizes harmónicas e rítmicas do *Jazz* americano – com o advento do *free* e a abertura da ênfase nos parâmetros harmónicos, melódicos ou rítmicos à pura intensidade expressiva – e se propagam e desenvolvem experiências cada vez mais assertivas de manipulação de fontes sonoras eletrónicas e eletroacústicas, conseguimos perceber uma genealogia fracturante que não só contraria o circuito tradicional da composição como, em determinados contextos, o eclipsa.

Aqui aflora uma importante dualidade temporal, marcando a distância entre o momento da composição e o momento da interpretação: nas práticas interpretativas contextualizadas na tradição europeia, a matéria musical pode ser pensada como uma espécie de objecto gerado em tempo diferido: preparada no passado (disponibilizada ao intérprete através de uma partitura, uma proposta, um roteiro ou um conjunto de ideias) e interpretada em tempo real, no presente, por músicos que não participaram do processo composicional mas que acabam por condicionar, com maior ou menor substância, a atualização performativa: “Como os vários tipos de partitura, por mais detalhadas que sejam, não são suficientes para transmitir as ideias do compositor, toda interpretação, além de ser um acto de decodificação da partitura é, em maior ou menor grau, também uma recriação” (Costa, 2018).

Nos casos em que a improvisação desponta, de algum modo, integrada num dispositivo composicional, o intérprete credita o seu gesto no plano de composição da obra. É nessa esfera de ambiguidade e paradoxo (em que as práticas interpretativas se confundem com os gestos de composição), que o intérprete pode ser observado mais como desdobramento do compositor do que como caixa de ressonância do esforço de composição.

O INTÉRPRETE COMPOSITOR

O movimento do intérprete no plano de imanência da colaboração coreográfico-musical é moldado pelo seu devir criador – tanto na omnipresença do bailarino no seu devir coreógrafo, como na participação eventual do músico, no seu devir compositor. É o momento de abordar a improvisação que, no heterogéneo cenário da dança contemporânea, se incorpora frequentemente na vasta diversidade de processualidades compositivas. No território do processo criativo coreográfico, é a improvisação que atualiza o rastreio, pelo coreógrafo, do “corpo produtor” do bailarino; tal atualização prospera nas redes relacionais entre os corpos e entre estes e o imaginário, no frente a frente entre o desígnio composicional e a produção de intersubjetividade mediada pela improvisação.

“É neste ponto que intervém um elemento essencial na composição: a produção de materiais através de abordagens de improvisação, dado que, no pensamento do coreógrafo, os conteúdos composicionais só encontram a sua legitimidade nos recursos qualitativos dos indivíduos (na sua própria individualidade ou no enquadramento do encontro de indivíduos) e pela exclusão de dados exteriores.”

(Louppe, 2012, p. 232)

Para os processos de composição em dança contemporânea, o movimento das ideias coreográficas é interpelado, posto em causa, miscigenado ou reorientado pelo movimento e pelas linhas de intensidade do acontecimento em curso, no momento da interpretação da ideia sobre o chão do estúdio de dança. As modulações do fluxo temporal projectadas com maior ou menor grau de detalhe nas determinações composicionais (com suas velocidades, articulações, densidades, espessuras etc.), são criadas em tempo real, muitas vezes de forma colectiva, numa experimentação

vinculada ao potencial expressivo, à escuta criativa e à conformação autobiográfica do intérprete, ou seja, às suas virtualidades compositivas. Mas esta experimentação gravita em torno de um pensamento, o músculo criativo do processo de composição, e tal pensamento é continuamente nutrido pelo jogo transiente das representações dialogadas, cujo dever expande o seu horizonte numa nova contaminação de sentido inverso: agora é a dialogia que arregimenta novas virtualidades quer nas formas dançadas quer na expressão estrangeira do intérprete, virtualidades que serão vertidas em novas e infinitas velocidades sobre o plano de imanência da colaboração.

Esta pertinência do intérprete na esfera porosa do esforço de composição coreográfica abre a nossa discussão para uma potência pouco reconhecida no processo de composição musical, a montante porque não é muito frequente a abertura de grupos de trabalho a intérpretes musicais e, a jusante, porque a sua eventual inclusão nem sempre resulta numa miscigenação performativa, subsistindo em cena a fronteira interdisciplinar e redundando (não raramente) num simultaneísmo esforçado. Porém, quando um grupo de trabalho não se limita a um conjunto de bailarinos e nele se integram também os músicos, cria-se uma oportunidade preciosa de contextualização compositiva que, de algum modo, plasma as fenomenologias empíricas da criação de movimento num quadro peculiar de conformação composicional. E aqui a própria composição musical acolhe paisagens particularmente propícias, estranhas ao seu ambiente natural e abertas à ontologia da colaboração coreográfico-musical, à sua dialogia e à sua experiência. Se os exercícios improvisatórios associados à concepção musical estiverem sujeitos ao investimento experimental que caracteriza a criação coreográfica, estamos perante uma configuração virtualmente poderosa no que respeita aos desígnios de totalidade que almejamos para a obra. Os recursos idiomáticos e as implicações semióticas da música e do movimento são, naturalmente, muito distintos, mas a dialogia colaborativa que os orienta pode ser acolhida de uma forma profundamente partilhada. As materialidades expressivas dela decorrentes poderão ser tributárias do coreógrafo ou do compositor por via da invenção, da colaboração por via da dialogia e do intérprete por via da improvisação.

A duração do plano de colaboração absorve estes objectos materiais em novas imagens e novas imanências, intensificando a circulação de representações com novos restos, novos nexos, perceptos e afectos que alimentam e ampliam o campo gravitacional do processo criativo. Coreógrafos e compositores podem estabelecer uma distinção muito clara entre improvisação, por um lado, e composição e escrita, por outro, como

dois “momentos” na realização da obra coreográfico-musical. A composição, como tratamento do material descoberto durante a improvisação, faz vibrar o seu devir na identificação, seleção e reorientação dos elementos descobertos. A improvisação não deve ser somente uma produção de material coreográfico, por intermédio de um intérprete-fornecedor que entrega o material para a criação como um produto bruto que o coreógrafo ou o compositor se contentaria em refinar:

“A improvisação é uma dialética entre os recursos profundos do intérprete, o acontecimento suscitado pela experiência e o olhar que reflete e fornece novas perspectivas ou que, pelo contrário, desloca e recua as fronteiras do possível com uma força renovada.”

(Louppe, 2012, pp. 235-236).

As relações dinâmicas que se criam não só entre o fluxo dialógico de representações e a matéria composta, mas também entre momentos de conectividade intersubjectiva e momentos de recolhimento compositivo – a palavra e o silêncio do processo criativo – são factores constitutivos do metabolismo particular de cada plano de colaboração. É no silêncio da colaboração que se produz a matéria e se substancializa a transformação interior dos criadores, podendo encontrar-se nestes objectos compostos a face visível do seu esforço de composição, produto da decomposição do universo extensivo do plano de colaboração em múltiplas unidades fundadoras de dispositivos composicionais singulares e pessoais:

“O esforço é penoso, mas é também precioso, mais precioso que a obra que resulta dele, porque, graças a ele, tiramos de nós mais do que tínhamos, elevamo-nos acima de nós mesmos. Ora, esse esforço não seria possível sem a matéria: pela resistência que ela opõe e pela docilidade a que podemos conduzi-la, ela é, ao mesmo tempo, obstáculo, instrumento e estímulo; ela experimenta a nossa força, conserva-lhe a marca e provoca intensificação.”

(Bergson, 1990, pp. 22-23)

O plano de colaboração é, pois, enriquecido por uma intensidade que resulta não só do acolhimento de novos factores de conexão inventiva (a matéria composta que assim se vem juntar às representações em circulação e ao avesso das suas formas visíveis), como também pela ampliação e consolidação progressivas de uma triangulação criadora, cuja qualidade lhe é diretamente tributária.

IPSEIDADE E EXPERIÊNCIA

Entre representações, implicações, conectividades e materialidades, os nossos personagens conceituais vêm singrando a sua dialogia heterológica. Coreógrafo, compositor e intérpretes estão imersos, todavia, num complexo de dimensões mais amplas, em que os traços intensivos dos conceitos que interrogam a sua implicação, bem como os que agenciam a sua explicação, incubam uma fenda abissal. A produção de intersubjectividade aproxima os sujeitos perante um objecto mutuamente desejado, mas ela se fundamenta no abismo que aparta ontologicamente as multiplicidades quantitativas das vivências das identidades dos criadores e dos intérpretes, no sentido da resistência que estas oferecem àquelas. Colocando de outro modo, a idealização de totalidade partilhada que a colaboração se esforça por atingir enfrenta no eixo da dialogia um confinamento que decorre da própria produção de intersubjectividade. Na dialogia colaborativa, coreógrafo e compositor preservam-se na sua ipseidade, negociando as suas séries divergentes em pontos de contacto que oferecem uma confluência circunstancial de significações. Estas serão pontos de referência na produção interpretada de matéria, submetidos que são à intelecção cognitiva e à invenção subjectiva do intérprete. Matéria que é, por sua vez, devolvida à dialogia em novas implicações conceituais, novas representações e novas parametrizações estruturantes. Tal parece ser o devir dialógico da colaboração.

A nossa deriva tem, todavia, a ambição radical de levantar, no mesmo plano de imanência, as ordenadas intensivas que concedam a todos estes personagens conceituais um “estado de colaboração” no qual se possam cumprir por inteiro, cumprindo assim toda a potência do seu processo criativo. Pensando a dialogia, ensaiámos um movimento de aproximação entre os sujeitos. Agora, invocando a sua contingência empírica, ousamos ensaiar a ultrapassagem de toda a distância entre um sujeito e o outro, entre a música e a dança, entre os colaboradores e os intérpretes, entre a composição e a obra – tarefa eventualmente inglória, porém encorajada por um horizonte glorioso. Se existe um todo na obra de arte, cujos afectos e perceptos nos atingem com uma intensidade heteróclita mas irreduzível, procuraremos traçar no movimento dos conceitos que aproximam a colaboração da obra, os filamentos de energia do devir que abraçam todos os personagens conceituais numa unidade de desejo e numa ética de alteridade. Um movimento que é alimentado pela possibilidade de criação de valor na colaboração, que entende a totalidade como contingência da ipseidade e o infinito como ultrapassagem da percepção.

Todo o processo criativo é um exercício de composição, mas não é

necessariamente uma experiência de colaboração. A experiência que desejamos eleger como virtualização da obra exige aqui alguma ponderação: entendê-la e qualificá-la tem sido um labor contínuo do pensamento ocidental desde Aristóteles, que indexou o desígnio da experiência à observação das singularidades do real, a partir de cuja repetição ciência e arte elaboram as representações resultantes da categorização e generalização das suas qualidades sintéticas. É oportuno lembrar a constituição tripartida do conceito aristotélico de experiência: “*aisthesis* – a saber, sensação, sentimento e intuição –, *empeiria* – isto é, experiência no sentido de habilidade e prática – e *peira* – ou seja, prova e experimento” (Massimi & Mahfoud, 2007, p. 18). Este movimento empírico (*aisthesis*), que articula o conhecimento na repetição (*empeiria*) e na previsão dos fenómenos (*peira*), ajuda a fundar a distância metafísica entre sujeito e objecto, a distância platónica que, se a montante nos convém (porque perpassa toda a representação, e a representação alicerça, até aqui, o pensamento fenomenológico da colaboração) a jusante desejaremos ultrapassar, porque, na experiência de colaboração, não estamos sós, estamos com o outro e perante outrem: “A verdadeira vida está ausente. Mas nós estamos no mundo. A metafísica surge e mantém-se neste álibi. Está voltada para o *outro lado*, para o *doutro modo*, para o *outro*” (Levinas, 2017, p. 19). A ausência da verdadeira vida na representação é o que anima a possibilidade de um movimento na direcção do mundo, um movimento que entenda a aparição do múltiplo como intuição do uno. Que é o mundo em nós, quem é o outro no mundo, o que é o mundo como outrem? A experiência de colaboração ergue o desafio à fronteira platónica entre a síntese da ideia e a pulsação do tempo, ensaiando a modulação da obra no movimento de alteridade entre os personagens conceituais, um movimento que demanda o traço particular de um estado de colaboração.

No conhecimento que a repetição concede, a experiência é “o modo como o mundo nos mostra sua cara legível, a série de regularidades a partir das quais podemos conhecer a verdade do que são as coisas e dominá-las” (Larrosa, 2002, p. 28). Este será o domínio da ciência, cuja dimensão empírica se propõe testar conjecturas e recolher de volta a sua confirmação ou a sua negação, com o seu lastro de representações que irão reconfigurar o conhecimento. Mas ao contrário da experimentação científica, que persegue a objectividade na sua tarefa de apropriação e o domínio do mundo, a experiência da colaboração está ancorada, mais do que na subjectividade, na forma como a produção de subjectividade se sujeita à produção de diferença. Quando pensamos na experiência, pensamos no que ela propõe como transformação individual, transformação que decorre da exposição à diferença do mundo no labor do tempo que

a concede. O eixo da experiência reorienta, assim, a conceptualização da colaboração para a diferença ontológica entre o que é e o que se faz representar. Estar perante o que é, é estar antes da produção de subjectividade.

PRESENÇA E TEMPO

O sujeito que procuramos reconhecer no seu estado de colaboração é mais e é menos do que um sujeito, é um ser em presença e na presença como ser, para além da ideia de “sujeito” ou de “subjectividade”. Os nossos personagens conceituais são inerentes ao espaço e ao tempo da experiência, “sujeitos” que, por via de práticas pré-objectivas, se podem inscrever no campo de possibilidades do mundo. Nas possibilidades do mundo, compositor e coreógrafo e intérpretes são entes no rastreo da sua própria presença. Procurando Heidegger, gosto de pensar o estado de colaboração dos personagens conceituais nos ecos da sua ontologia, suspensos num abismo de função e significância, irmanados, na sua experiência, a tudo o que se faz presente no processo criativo. Coreógrafo, compositor e intérpretes enfrentam o abismo entre o movimento e a música, entre o que são para si mesmos e o que representam para outrem, entre o que se desvela do mundo e o que se desvela em si próprios: “Um abismo separa ontologicamente o que é próprio, o que propriamente existe, da identidade do eu que se mantém constante na variedade das vivências” (Heidegger, 2005, p. 183). Perante esse abismo, cada um dos nossos personagens se expõe a uma abertura sem fundo que depende exclusivamente do seu arbítrio e do seu talento. A diferença ontológica entre tudo o que é e tudo o que se faz modo-de-ser encontra-se, antes de tudo, num apelo do que permanece fora da intelecção mas ao alcance da intuição; um murmúrio do mundo cuja extensão pode ser esquadrihada numa finitude e tornar-se verdade, mas cuja intensidade é a latência infinita do desconhecido, uma espécie de não-verdade. Na ontologia heideggeriana, a verdade relaciona-se com a fundamentação, com o ser e a sua imanência, enquanto a não-verdade está ligada à noção de fundação, com a abertura do abismo e a possibilidade de fundamentação do ente. A experiência de colaboração alimenta-se, antes de tudo, da diferença ontológica que separa os personagens entre si e estes em relação à obra. A abertura da colaboração ao mundo está relacionada com descoberta e aproximação, com movimento de retirada e de regresso, velamento e presença.

Para pôr a experiência em movimento, Heidegger vale-se da raiz etimológica

da palavra que a designa, sendo que “a palavra alemã para dizer experiência é *Erfahrung*, uma composição do prefixo *er* e da raiz *fahr*, *fahren*, que diz viajar, fazer uma travessia, atravessar” (Heidegger, 2003, p. 177). A experiência é, nessa perspectiva, um percurso numa grande estrada sem bermas. O propósito da experiência é alcançar alguma coisa que dista de nós e que nos propomos atingir: “Fazer uma experiência significa literalmente: *eundo assequi* (do latim “indo para alcançar”); no andar, estando a caminho, alcançar uma coisa, andando, chegar num caminho” (p. 130). No caminho para atingir a verdade do mundo mergulhamos na sua não-verdade, no abismo do não-fundamento, somos atravessados pelo mundo e regressamos a nós por ele transfigurados: “Fazer uma experiência com alguma coisa significa que, para alcançarmos o que conseguimos alcançar quando estamos a caminho, é preciso que isso nos alcance e comova, que nos venha ao encontro e nos tome, transformando-nos em sua direção” (p. 137). Somos atravessados pelo mundo na medida em que nos colocamos nele, nos fazendo presença do mundo no mundo que vem à nossa presença, nos abrindo à sua abertura, deixando que venha ao nosso encontro enquanto caminhamos para ele:

“Fazer uma experiência com algo, seja com uma coisa, com um ser humano, com um deus, significa que esse algo nos atropela, nos vem ao encontro, chega até nós, nos avassala e transforma. ‘Fazer’ não diz aqui de maneira alguma que nós mesmos produzimos e operacionalizamos a experiência. Fazer tem aqui o sentido de atravessar, sofrer, receber o que nos vem ao encontro, harmonizando-nos e sintonizando-nos com ele. É esse algo que se faz, que se envia, que se articula.”

(Heidegger, 2003, p. 121)

O tempo surge na experiência como imanência da presença ao longo deste caminho, a presença só o é na sua temporalidade: o estado de colaboração é um andar que se dá ao tempo. Para Heidegger, o caminho que é a experiência reclama um estado de serenidade, a capacidade de deixar que as coisas aconteçam no tempo. É a serenidade que permite a abertura ao mistério do mundo: “A serenidade para com as coisas e a abertura ao mistério nos abrem a perspectiva de uma nova raiz” (Heidegger, 1994, p. 317).⁶ Para que a serenidade permita aos nossos personagens sofrer a transformação no caminho da experiência, ela tem que se colocar fora da distinção entre actividade e passividade, acolhendo-as simultaneamente, dizendo sim e não ao mundo. A única determinação na experiência é o investimento da própria serenidade.

DIFERENÇA E REPETIÇÃO

Deleuze adverte-me, todavia, de que a vertigem do abismo se esgota nela própria. A representação cria em volta do sujeito uma cápsula de identidade fundamentada na repetição, torna o abismo impossível, porque ele deixa de ser possível no momento em que configura um entendimento – é um desejo de abismo que se reduz, pela consciência, à representação de um abismo. Na ontologia deleuziana, o desvelamento possível é a abertura ao tempo e à contínua precipitação de diferença que o constitui. O tempo – cujas dimensões heterogêneas concorrem umas com as outras em virtude do seu poder individuante – é o que permite que as subjectividades se impliquem: “cada um se atualiza excluindo os outros (um indivíduo dado), mas todos são o tempo, as diferenças no tempo, ou ainda as diferenças enquanto tal, na medida em que o tempo é pura diferença. O tempo é a diferença das diferenças” (Vasconcellos, 2005, pp. 146-147). Para o estado de colaboração, a consequência imediata deste postulado diz-nos que é no tempo em que a colaboração se atualiza que se aloja a perspectiva da sua efectividade. O tempo é o território privilegiado da experiência de colaboração, pois “o tempo é anónimo e individuante, impessoal e inqualificável, fonte de toda a identidade e de toda a diferença” (Vasconcellos, 2005, p. 147). Uma diferença que, paradoxalmente, não cessa de retornar em todas as suas diferenciações e, portanto, de produzir repetição. Uma repetição que, todavia, não se confunde com a reprodução do Mesmo (o que configuraria uma representação) mas uma repetição da diferença que diverge sem deixar de se repetir. A serena caminhada do coreógrafo, do compositor e dos intérpretes pela estrada de Heidegger dá-se na eterna diferença do tempo.

Nesta estrada sem bermas, os personagens conceituais presentificam-se e duram: esta articulação de presença e tempo aparenta ser a implicação elementar constituinte do estado de colaboração. Presença e tempo desvendam a diferença na repetição que se constitui em memória e em rotinas perceptivas do hábito: “No hábito, só agimos com a condição de que haja em nós um pequeno Eu que contempla: é ele que extrai o novo, isto é, o geral, da pseudo-repetição dos casos particulares” (Deleuze, 2006, p. 27). O pequeno Eu que pulsa nos personagens conceituais e que extrai, diferença a diferença, o suco da totalidade, é o Eu que se doa ao tempo, que sofre o tempo. Ele é-aí, ele é devir, ele é intensidade. No estado de colaboração, a sua presença bifurca-se nas direcções do tempo, implicando-se com o passado na pseudo-repetição de casos particulares, muito próprios e divergentes, com o presente no desvelamento do ser na intensidade da presença, e com o futuro na virtualização infinita dos filamentos do devir.

Quanto à pseudo-repetição, lembremos o que, desde Aristóteles, se arroga como incontornável em qualquer perspectiva conceptual: a repetibilidade da experiência. Tal postulado insere no conceito de experiência uma relação temporal tripartida. Cada nova experiência resulta, por um lado, num acúmulo, na captura do repetido. Ao dizer que uma experiência se repete, não falamos já da mera reedição de uma experiência, antes referimos a implicação das ordenadas intensivas que nos permitem implicar uma experiência com outra, ou evocar a semelhança de toda a experiência (a sua pseudo-repetição) no retorno de todas as suas diferenças. Esse é o seu poder transformador como movimento temporal da consciência do pequeno Eu que respira nos personagens conceituais. Esse é o sentido de experiência como incidência histórica – esse é o passado. Por outras palavras, mais exigentes e graves, as vívidas intensidades que experimentamos na presença do mundo recolhem-se a uma reserva latente na consciência autobiográfica, dispersa pelas imagens que a repetição conforma: em cada nova experiência, essas representações desequilibram-se e põem-se à prova, são reformuladas, reforçadas ou trituradas, substituídas por outras ou confirmadas como adequadas, numa memória múltipla que aninha as virtualidades potenciais de cada figura da consciência, diluindo a sua intensidade originária no desdobramento extensivo das suas ordenadas qualitativas.

A experiência não deixa de oferecer, por outro lado, o significado de unicidade enquanto imersão irreduzível à repetição, na medida em que cada experiência em si ostenta os seus próprios contornos vívidos, a sua actualização no espaço e no tempo, a sua incontornável diferença actual. A experiência agencia, pois, a transformação que torna os personagens conceituais convenientes ao processo criativo actual: o que são como criadores e como intérpretes, as suas competências, as suas capacidades cognitivas, as suas referências operativas, a sua poética imanente, enfim, a sua identidade expressiva é moldada, curvada sobre si mesma, transfigurada na laboriosa incidência do processo experimental, a montante sobre a sua dedicação criativa e a jusante sobre a sua solicitude colaborativa. A experiência de colaboração tem uma temporalidade própria – uma duração. Ela acompanha o momento dinâmico do presente no fluxo do plano de colaboração, em toda a sua multiplicidade ontológica, no movimento de abertura ao abismo (das significações por desvelar e das intensidades intempestivas) e de retorno à fundamentação da identidade particular de cada contexto colaborativo e composicional. A intimidade criada com uma consciência outra, em relação à qual o estado de colaboração se conforma, alimenta tanto o impulso dialógico das representações em trânsito no plano de imanência do processo criativo como a vivência das intensidades que a ele afloram; a ampla compreensão desta performance intersubjectiva integra a substância

temporal da actualização compositiva – o gerar da obra pela intuição das implicações que a dinâmica experimental vai desvelando no novelo das multiplicidades experimentadas.

Mas a palavra experiência diz também respeito à virtualidade que as componentes intensivas da experiência encerram e às possibilidades que experiências precedentes permitem antecipar. Assim, pela sua potência virtual projeta-se a experiência no futuro; os filamentos do devir orientam os percursos, tutelam decisões exploratórias, propõem instâncias de implicação conceptual, favorecem ocorrências intensivas, alimentam a cognição inventiva e inventada. A cada momento da experiência se atualiza o seu horizonte, na medida em que se iluminam as virtualidades das suas componentes intensivas e se reordenam ou renovam as suas implicações extensivas.

Num processo colaborativo de criação coreográfica e musical, a experiência representa o que está para lá da música e do movimento, o que se faz presente e configura em tempo real o horizonte do pensamento que pensa a música e o movimento, incluindo nesta presença todos os devires em que movimento, música, compositor, coreógrafo e intérpretes se podem implicar. No ir-ao-encontro da experiência, no precioso tempo da sua duração, movimento e música vão-se actualizando na consequência do pulsar constante das virtualidades, no ritmo imponderável com que estas se precipitam no plano de colaboração, gerando o fluxo de implicações que produz a rede de nexos, intuições, afectos ou perceptos e que realimenta novas implicações, numa espiral de diferença que converge inexoravelmente para a obra.

Cada experiência de colaboração constrói assim o seu território temporal, ela é a própria construção do tempo; um tempo próprio alicerçado historicamente nas suas implicações genealógicas, orientada para o mundo actual pela constituição de um campo perceptivo partilhado e no qual aflora, a cada momento, a potência virtual de novas implicações, num fluxo contínuo de reminiscência, descoberta e criação.

TRANSFORMAÇÃO

Voltemos a Gould e ao arco temporal que coloca a partitura das *Variações Goldberg* e as suas gravações de juventude e de maturidade sob a rubrica do devir. Agora a nossa interpretação pode debruçar-se sobre o abismo ontológico que separa partitura e obra, olhando a obra como refração de uma não-verdade, escutando o intérprete em duas faces da sua presença,

no desvelamento de duas maneiras de ser unidas pela implicação de ordenadas intensivas que nos permitem implicar uma experiência com outra, auscultando o retorno das suas diferenças e a infinita variação das suas possibilidades alternativas virtuais. O tempo criou em Gould uma variação de verdade que se mede na diferença de treze minutos. Esta anedótica análise esconde a evidência da sua profunda transformação enquanto intérprete e da incidência dessa transformação no seu devir compositor. A obra que ouvimos na gravação derradeira, na abertura terminal do intérprete ao abismo da obra e no último retorno das suas ordenadas intensivas, é o devir composição dessa transformação. É para essa abertura que gostaria de mobilizar coreógrafos, compositores e intérpretes. Todos e cada um produzem uma intensidade particular no plano de imanência da colaboração, e a topografia dessas concavidades irá moldar as convexidades do plano de composição da obra.

Podemos agradecer a Heidegger o pensar na experiência de colaboração como um caminho, um caminho ao encontro de alguma coisa que dista de nós e que nos propomos atingir: a experiência de colaboração compositiva é, então, o “*eundo assequi*” (“indo para alcançar”) da obra. Na medida em que pode ser também uma incontornável pulsão de alteridade – o processo de criação de uma obra coreográfica e musical tem aqui uma identidade múltipla – a experiência de colaboração compositiva torna-se, igualmente, o “*eundo assequi*” do outro. É a implicação destes destinos sobre um mesmo abismo que autoriza o ser-aí enquanto desejo. A colaboração reduzida à articulação de sentidos redundando num diálogo de penúria ou de equívoco, numa deriva solipsista e cartesiana de criadores e intérpretes em torno de um objetivo paradoxal, simultaneamente comum e alheio ao outro. É uma colaboração em que a transformação sofrida pela experiência específica da criação é necessariamente deficitária, porque dirigida exclusivamente à obra e não ao outro, ao pensamento e à expressão do outro, à singularidade e diferenciação da formação da sua consciência, à misteriosa unicidade da sua percepção e à sua própria ipseidade. É uma colaboração em que o outro pode ser apenas mediador do estabelecimento de um objeto de experiência, sendo que esta não o incluirá para lá da sua procedência conceptual. Esta é uma colaboração com um índice residual de presença; de presença de um criador em face do outro, de um intérprete em face de um criador, e de todos em face da obra como um todo. Este parece-me ser o ápice de relevância da questão colaborativa que não deve abandonar o nosso pensamento, pois nesse cenário nenhuma transformação decorre diretamente do processo criativo como um todo, ocorrendo apenas eventuais transformações individuais ao longo de processos de composição que se encerram sobre si próprios.

Ao contrário – e graças a Deleuze – a potência da colaboração residirá em grande parte no seu devir experiência, na zona de indiscernibilidade entre a composição musical e coreográfica, e essa zona não se restringe ao diálogo das suas objectividades, pois não está cristalizada na articulação semântica entre música e dança. Está antes dela, depois dela, está no atravessamento intersticial da sua implicação e no irromper das intensidades que reverberam em novos sentidos e em todos os sentidos (lampejos de diferença nos sulcos da repetição), entendidos por um e por outro criador, pelo entendimento de um colaborador pelo outro e na interpretação de tal entendimento pelo bailarino ou pelo músico, no refluxo do devir coréografo do bailarino ou do devir compositor do músico, no tempo histórico do processo criativo, na sua actualidade e na sua virtualidade. E não só na substância compositiva das “linguagens” em jogo como na vivência actual de toda a presença que se oferece ao processo criativo – experiência estética, experiência dialógica, experiência quotidiana, experiência existencial, todas as experiências confluindo numa temporalidade empírica que a colaboração implica num único e denso tecido.

REFERÊNCIAS

Bergson, H. (1988) *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70.

Bergson, H. (1990) *L'énergie spirituelle*. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France.

Boulez, P. (1992) *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva.

Costa, R. (2018) A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas, *Debates/Unirio* 20: 177–87.

Deleuze, G. (1985) *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.

Deleuze, G. (2006) *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal.

Deleuze, G. e Guattari, F. (1997) *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol.4*. São Paulo: Editora 34.

Deleuze, G. e Guattari, F. (1996) *O que é a filosofia?* S.Paulo: Editora 34.

Gil, J. (2001) *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio de Água.

Heidegger, M. (1994) “Serenidad”, em M. Heidegger, *Textos Fundamentales*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 309–18 [disponível em: <https://pt.scribd.com/document/255056019/Heidegger-Martin-Textos-Fundamentales>].

Heidegger, M. (2003) *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Heidegger, M. (2005) *Ser e tempo – Parte 1*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Hodgins, P. (1992) *Relationships between score and choreography in twentieth-century dance: music, movement, and metaphor*. London: Edwin Mellen Press.

Jordan, S. (2011) Choreomusical conversations: facing a double challenge. *Dance Research Journal* 43(1): 43–64.

Larrosa, J. (2002) Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação* 19: 20–8.

Levinas, E. (2017) *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70.

Lopes, J. J. (1990) As escritas da abertura na música contemporânea. *Revista de Comunicação e Linguagens* 10/11. Acedido em: BOCC – Biblioteca Online de Ciências da Comunicação da Universidade da Beira Interior [<http://www.bocc.ubi.pt/pag/lopes-jose-julio-escritas.pdf>].

Louppe, L. (2012) *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.

Massimi, M. e Mahfoud, M. (2007) A pessoa como sujeito da experiência: um percurso na história dos saberes psicológicos. *Memorandum: Memória e História em Psicologia* 13: 16–31 [disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a13/02MassimiMahfoud.pdf>].

Vasconcellos, J. (2005) A ontologia do devir de Gilles Deleuze. *Kalagatos – Revista do Curso de Mestrado Acadêmico em Filosofia da UECE* 2(4): 137–67.

NOTAS FINAIS

1 O conceito de duração deverá entender-se nas suas remissões bergsonianas: “A duração totalmente pura é a forma que a sucessão dos nossos estados de consciência adquire quando o nosso eu se deixa viver, quando não estabelece uma separação entre o estado presente e os anteriores. Não há necessidade, para isso, de se absorver completamente na sensação ou na ideia que passa, porque então, ao invés, deixaria de durar. Também não tem que esquecer os estados anteriores: basta que, lembrando-se desses estados, não os justaponha ao estado atual como um ponto, mas os organize com ele, como acontece quando nos lembramos das notas de uma melodia, fundidas num todo” (Bergson, 1988, pp. 72-73).

2 Tradução do autor para choreomusical.

3 Para Deleuze e Guattari (1997), *devenir* é o que reúne os implicados numa relação binária. Eu e o que eu componho (o meu *devenir* compositor), eu e a dança (o meu *devenir* coreógrafo), eu e o coreógrafo (o meu *devenir* colaborador), a colaboração e a obra (o *devenir* obra da colaboração) o intérprete e o compositor (o *devenir* compositor do intérprete). O *devenir* institui uma zona de indescernibilidade entre um termo e outro (entre o um e o outro), uma zona de vizinhança que se distingue da substituição de um termo por outro, ou pela transformação de um em outro. É na ponte que dilui a fronteira entre os termos que o *devenir* se movimenta: “Um *devenir* não é uma correspondência de relações. Mas tampouco ele é uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 18).

4 Para Deleuze e Guattari (1996, p. 216), “as sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios” – as ondas sonoras que se assemelham ao ir e vir do arco do violoncelo, o esforço físico que se assemelha à levitação do bailarino. São estas forças que enlaçam seus *devires* na intensidade dos afetos. Sendo os afetos *devires*, não se confundem com a obra mas pertencem-lhe por direito, são potência virtual indiscernível no seu plano de composição. A composição da obra é, portanto, o *devenir* das ideias coreográficas e das ideias musicais, infinitamente implicadas em afetos e perceptos ao longo de uma duração.

5 Tradução do autor.

6 Tradução do autor.

**“Conseguir distribuir
de forma
mais rápida possível,
gastando
menos dinheiro possível,
e da forma mais exacta
possível.”**

Bruno Gaminha

GDA: COMO VAMOS DISTRIBUIR?

“O que vale a música num filme? O que vale a representação no mesmo filme? O que vale a dança no mesmo filme?” Estas eram algumas perguntas com que se debatia a GDA nos primeiros anos de funcionamento. Luís Sampaio, actualmente Vice-Presidente da GDA, músico e jurista, chega ali em 2003, para tratar da comunicação, mas aos poucos outras questões de fundo foram-no envolvendo.

Nesses inícios dos anos 2000, antes mesmo do desenvolvimento da linha de acção puramente solidária – primeiro com o Fundo Cultural e o Fundo Social (de 2006 a 2009) e depois com a Fundação GDA (a partir de 2010) – a questão da monitorização e dos critérios de distribuição dos direitos conexos era um dos temas que marcava o quotidiano da GDA. A concepção da estratégia de comunicação foi sempre a de que a acção fala por si – algo que permanece enraizado no ADN da instituição.

“O que vale a música num filme? O que vale a representação no mesmo filme? O que vale a dança no mesmo filme?”

Luís Sampaio

A música chegou primeiro para Luís Sampaio, e insinuou-se pelo gosto da audição; depois vieram as aulas de piano e uma primeira banda em que *era* Ringo Starr – ou seja, o repertório do grupo era constituído por versões dos Beatles e ele era o baterista. Quando chegou a hora da universidade, escolheu Direito, e foi ali que conheceu Tiago Faden e nasceu a sua primeira aventura musical a sério, os Radar Kadafi, em 1984, de que era teclista. Ainda tocou com os Sétima Legião – em substituição de Ricardo Camacho, músico e médico, sempre que este ficava de banco no Hospital – até surgirem os Delfins, já lá vão 30 anos.

É por via do Direito que Luís encontra a raiz da obsessão pela procura das razões, dos porquês, dos fundamentos que definem normas. Ou, nas palavras do próprio: “O Direito abre o pensamento, dá-nos os códigos, as chaves para abrir o mundo. Percebemos como é que as coisas funcionam, como é que os poderes se organizam, como é que as regras se estabelecem, como a vida se torna possível em sociedade e também como é que se viciam os dados...”

Aquilo que é aparentemente simples, a actividade da GDA – cobrar para distribuir – precisa de critérios, regras.

Esse estar ‘fora do lugar’, do artista na Faculdade de Direito, agradou-lhe sempre. Gosta das combinações improváveis. Quando os Delfins começam a ter sucesso, Luís Sampaio está a fazer estágio de advocacia. Quando cantam “Soltem os prisioneiros” (1996), ele está nos tribunais. A combinação entre as duas realidades trouxe-lhe alguns percalços que hoje o levam ao riso e que lhe merecem comentário humorístico: “às tantas deixei o Direito porque queria defender os bons, mas só me calhavam na rifa os maus”. Não gosta da advocacia, mas ficou-lhe o gosto pelo Direito.

Calhou também ter sido no curso superior que conheceu um outro músico, Pedro Oliveira, que nas suas acções de sensibilização para o trabalho da GDA lhe confia que faziam falta pessoas que dominassem o Direito e tivessem sensibilidade para a música. Luís Sampaio, qual António Variações, a sentir-se frequentemente “*só estou bem onde não estou/ só quero ir para onde não vou*”, viu nessa lacuna a possibilidade de conciliar as duas paixões.

Aquilo que é aparentemente simples, a actividade da GDA – cobrar para distribuir – precisa de critérios, regras. Essa é toda uma outra história, e não é nada simples. Assim como a GDA precisa das ferramentas de recolha e tratamento de informação, o que também foi um processo complexo e revelador de grande persistência. É nessa procura da melhor forma de operar que surgem as questões. Quando encontramos o valor de uma música num filme, falta ainda fazer mais perguntas, como adianta Luís: “Quanto vale o papel do guitarrista nesta música? O papel do baterista? O papel do tipo que

toca ferrinhos? O papel do actor?” E as perguntas nunca mais acabam.

Desde o seu início, a GDA foi tentando dar respostas a estas questões e a aprender com os erros. Numa primeira fase, supondo que estava decidido o que é que vale o quê, uma das interrogações por responder era como apurar com exactidão quem fez o quê. Não bastava encontrar o argumento que fundamentava o valor do contributo de cada artista para a criação de uma obra – era preciso encontrar os recursos informáticos para recolher, de forma fiável, a informação sobre quem fez o quê, realizar uma monitorização fidedigna dos usos dessas obras artísticas (na rádio, televisão, Cabo, bares, discotecas, digital...) e otimizar a aplicação dos procedimentos para poder desempenhar essa acção aparentemente simples: cobrar para distribuir. E isso levou tempo.

O método de registo inicial gerava equívocos quanto às participações dos artistas nas obras – nos primeiros anos, os artistas declaravam em papel as obras em que participavam, fazendo desse documento a prova que levaria a que, depois, recebessem a retribuição pela sua repetição audiovisual ou fonográfica. Este procedimento revelou-se falível a muitos níveis.

Quando encontramos o valor de uma música num filme, falta ainda fazer mais perguntas, como adianta Luís Sampaio: “Quanto vale o papel do guitarrista nesta música? O papel do baterista? O papel do tipo que toca ferrinhos? O papel do actor?” E as perguntas nunca mais acabam.

No hábito da procura dos porquês que lhe vem do Direito, no tema da distribuição dos direitos conexos da GDA, havia uma interrogação essencial para Luís: “o interesse é de quem?” Para esta questão, tem uma resposta clara: “é dos artistas”. E esclarece:

“Se tivermos isto presente, as perguntas tendem a ter resposta fácil, porque não é no interesse deste ou daquele artista particular. É dos artistas em termos gerais.” Mas nem sequer “isto” é simples, sendo “isto” a discussão necessária para se encontrar o parâmetro do que é justo para todos e não para alguns em particular.

“O grande desafio é ser justo, ser rápido, e fazer tudo com custos aceitáveis.” Ou seja: “Quero ser justo porque quero dar em função daquilo que a pessoa fez, do papel que teve e daquilo que a obra rendeu. Depois, quero ser rápido porque não me interessa estar a entregar o dinheiro às pessoas dez anos depois. Tem de ser dali a um ano ou dois no máximo. E não quero gastar 20 euros para distribuir 10.”

Jogar no ponto óptimo do equilíbrio entre estes três factores é o objectivo da GDA. É um objectivo que orienta o dia-a-dia do Departamento de

Distribuição, e que Bruno Gaminha (director deste departamento) define como o de “conseguir distribuir de forma mais rápida possível, gastando menos dinheiro possível, e da forma mais exacta possível”. E foi este caminho que se fez. O percurso dos últimos anos é extraordinário e hoje os resultados são exemplares.

O começo desta história é também por isso invulgar, e todos os testemunhos falam de como o caso português é paradigmático a vários níveis – desde logo, pelo facto de reunir e representar músicos, actores e bailarinos. “Todos no mesmo palco”, como diz o lema da Fundação GDA. O mais habitual seria juntarem-se em função de uma causa comum e lutar. O que aconteceu, depois do arranque inicial com a junção da APA e da CADA, foi o inverso, segundo Luís Sampaio: havia necessidade de organização colectiva para gerir um dinheiro que existia de uma cobrança bem sucedida de direitos conexos, em função de um direito estabelecido por lei, mas não havia modelo que permitisse orientar como proceder. Era preciso encontrar a metodologia justa para colectar e redistribuir. Colher para semear.

Luís Sampaio vê nesta sequência de eventos a razão pela qual é possível estarem juntos músicos, actores e bailarinos numa mesma instituição desta natureza, caso raro no mundo. Em 2001, a GDA ganha um primeiro contrato com a TV Cabo, que chega com retroactivos.

Sem prática de como distribuir, tanto em termos de critérios como a nível de recursos informáticos que permitissem otimizar a operação, havia que ser pragmático. Surgiu então a questão: “Como é que vamos fazer?” Luís Sampaio elenca os desafios que se colocaram: “Não temos informação. Não sabemos quem fez o quê, não sabemos o que passou nas televisões. Não sabemos sequer como recolher essa informação.”

“Quero ser justo porque quero dar em função daquilo que a pessoa fez, do papel que teve e daquilo que a obra rendeu. Depois, quero ser rápido porque não me interessa estar a entregar o dinheiro às pessoas dez anos depois. Tem de ser dali a um ano ou dois no máximo. E não quero gastar 20 euros para distribuir 10.”

Luís Sampaio

O percurso foi longo e com muita tentativa-e-erro, na procura da forma mais justa. Experimentaram uma primeira solução “salomónica”, diz Luís: repartir equitativamente por todos. Mas as questões do Direito impunham-se. “Metade a um e metade a outro, ofende o sentido de justiça? Ofende. Aquele fez mais do que o outro? Fez. Então não pode ser assim. Damos

mais um pedacinho a um e menos ao outro. Ainda ofende? E vamos aproximando.” Foi o começo possível.

A par desta batalha, importava encontrar um sistema informático para monitorizar e recolher informação, para que esta pudesse ser validada e processada. Não havia em Portugal tal recurso. “Os computadores hoje são completamente diferentes do que eram. Este é um sector de actividade que não permite grandes economias de escala a este nível”, lembra Luís Sampaio. “Quem é que tinha os *softwares* e as máquinas para fazer o nosso trabalho? E a quem é que isto podia interessar? Só a SPA, a GDA e alguns produtores poderiam ter interesse em desenvolver isto; não existiam soluções feitas à escala, tinham de ser encomendadas à medida, com especificidades. Para fazer isso, teríamos de gastar 20 euros para distribuir 10.” Não podia ser.

Começaram por importar o sistema espanhol, mas surgiram problemas de compatibilidade. Devolveram o sistema e decidiram criar um de raiz em Portugal de distribuição audiovisual e outro de fonogramas. Estamos em 2004-2005: a capacidade de apuramento justo para fazer corresponder uma distribuição justa não se verifica; há carências ao nível da informação e processamento.

Nova investida: voltam ao sistema espanhol, mas apetrechados de mais informação. Pelo caminho, vão-se debatendo com os critérios de distribuição de valor. Nessa altura, lembra Luís Sampaio, “definimos quatro tipos de remuneração dentro da representação; por exemplo, de acordo com o percentual do tempo em cena. Acontece que o tempo em cena não existe, tem de ser cronometrado. A que chegamos a seguir? O número de *takes* em que o artista participa. Vamos contar o número de cenas e quem tiver participação em mais de x por cento das cenas tem uma categoria, e quem tem menos tem outra. Assim, criámos um sistema de pontos. Mas depois percebemos que não funcionava”.

Este debate foi sempre acontecendo nas Assembleias Gerais, apelando à participação dos artistas – uma prática que tem como fundadores Pedro Wallenstein, Pedro Oliveira e Carlos Vieira de Almeida, como destaca Luís Sampaio: “pessoas que conseguiram manter esta união e este espírito, que esperamos que perdure, porque o facto de estarmos todos juntos aqui constitui uma voz diferente, que não é comum existir numa sociedade de gestão”.

O tempo passado nesse debate foi a ferramenta que permitiu ir descobrindo formas de agir sem perder as características essenciais. A GDA conquistou um estatuto que lhe imprime a força de um parceiro social, mesmo que não formalmente. É uma voz influente na prática da democracia e da participação, por via de um novo recurso económico gerado pelos artistas nestes tempos desmaterializados. É uma visão com futuro.

Bruno Gaminha, que chega em 2011 à GDA, destaca esta particularidade:

“Todas estas decisões são discutidas e aprovadas, resultam de deliberação da Assembleia Geral, como algo que naturalmente emana do envolvimento dos próprios artistas. Seria um processo completamente diferente se fosse uma entidade privada que se propusesse a fazer isto.”

Há muitos modelos e nuances na configuração destas entidades um pouco por todo o mundo. Na música, por exemplo, algumas juntam produtores, intérpretes e executantes. A combinação do universo que constitui a especificidade de cada organismo gera diferentes paradigmas. Na circunstância em que se juntam produtores e artistas, ressalva Bruno Gaminha, “o que emana resulta de uma relação de forças entre músicos e produtores”. São lógicas e interesses distintos. A GDA é uma realidade singular e orientada por outros valores que não os exclusivamente comerciais. Estas diferenças têm impacto e efeitos concretos; reflectem-se na natureza dos dados, na informação, em diferentes regras de distribuição, nos valores que se defendem...

Carlos Vieira de Almeida, co-fundador da GDA, ressalva esse factor – “a convivência muito saudável com pessoas muito diferentes, reunindo actores, músicos e bailarinos” – como o motivo pelo qual faz questão de permanecer implicado nesta história ao fim de todos estes anos, lembrando, a título de exemplo, o caso de Espanha, onde os músicos e os actores são representados por duas entidades distintas. “Aqui temos sabido conviver.”

Tendo em conta estas particularidades, Carlos Vieira de Almeida destaca o carácter extraordinário da comunhão de diferenças radicais na GDA, sem lugar para juízos de valor ou discriminações: “Não estamos aqui para julgar artisticamente ninguém, quando se trata de fazer a distribuição dos direitos conexos cobrados. Há pessoas a quem isso faz confusão. Para efeitos de registo, o cálculo é feito em função do tempo de participação e não da sua capacidade ou de qualquer parâmetro de avaliação artística.”

O tempo passado em debate foi a ferramenta que permitiu ir descobrindo formas de agir sem perder as características essenciais. A GDA conquistou um estatuto que lhe imprime a força de um parceiro social, mesmo que não formalmente. É uma voz influente na prática da democracia e da participação, por via de um novo recurso económico gerado pelos artistas nestes tempos desmaterializados. É uma visão com futuro.

Pedro Wallenstein sabe bem como é complexo conciliar tamanhas diferenças, pela experiência que tem, desde os anos 80, de actividade sindical. Ele, que foi delegado sindical da Orquestra de São Carlos e assistiu às divergências entre actores e músicos, reafirma essa posição: “Costumo dizer que, para a GDA, do ponto de vista do puro acto de gestão de direitos, não distinguimos entre a Ágata e a Maria João Pires. Não posso discriminar. Cada uma gera uma certa riqueza, que nós redistribuímos de forma imparcial pelos artistas. Ocorre, depois, as pessoas terem expectativas conflitantes.” Nesse

Carlos Vieira de Almeida, co-fundador da GDA, ressalva esse factor – “a convivência muito saudável com pessoas muito diferentes, reunindo actores, músicos e bailarinos” – como o motivo pelo qual faz questão de permanecer implicado nesta história ao fim de todos estes anos, lembrando, a título de exemplo, o caso de Espanha, onde os músicos e os actores são representados por duas entidades distintas. “Aqui temos sabido conviver.”

sentido actua também a Fundação GDA, mas de modo diverso. Mantém o princípio da não discriminação, e da procura de dar resposta à diversidade, reinvestindo, por exemplo, em géneros musicais tão distintos quanto a música de vanguarda ou o chamado “pimba”, ou o cinema comercial e o de autor. “Não podemos fazer esse tipo de distinção, também porque temos de ter noção que grande parte do dinheiro da Fundação é gerado no circuito comercial, que nos merece o maior respeito. Possivelmente, o José Cid está a contribuir para uma menina que vai estudar violoncelo na Julliard...”

Ainda a trabalhar a partir do sistema espanhol, no qual integram regras embrionárias de distribuição, a GDA chega a 2007 conseguindo aplicar a retribuição relativa a fonogramas, ainda que com atrasos, dificuldades e falhas – o audiovisual é outra batalha que leva mais tempo. Mas este é o ano da génese de muitas mudanças: a introdução de procedimentos fiáveis e reestruturação da distribuição, por António Moreira, o que permite iniciar a documentação de todo o processo de declaração de repertório; a contratação de Teresa Oliveira, que chega como consultora externa para fazer uma auditoria à GDA; e a preparação para o programa MODE, que arranca em 2011 reportando-se a 2008.

A GDA, do ponto de vista do puro acto de gestão de direitos, não distingue entre a Ágata e a Maria João Pires.

Em toda a organização da GDA há o antes-Teresa Oliveira, em 2007, e o depois.

Sempre ligada à área financeira, Teresa Oliveira fazia consultorias e auditorias em Lisboa e no Porto. E foi assim que aqui chegou: a responder a uma necessidade da direcção da GDA de ter um diagnóstico financeiro relativamente a todo o funcionamento da cooperativa, num período a que correspondia um significativo crescimento nas cobranças. Juntamente com outra pessoa, fizeram um estudo de gestão organizacional que gerou um relatório no qual identificavam, entre outros aspectos, a inexistência de gestão por objectivos e de indicadores de eficiência.

As conclusões tinham matéria que permitia iniciar uma reestruturação da organização da GDA. Em resultado desta, Pedro Wallenstein convidou-a a dirigir o departamento financeiro. Teresa foi fundamental para implementar um modo de funcionamento que propõe articular e envolver toda a estrutura da GDA, com as suas várias competências e departamentos, incluindo a articulação entre a instituição-mãe e a sua Fundação. Esta articulação das funções definiu-se pela criação de "centros de custos" – distribuição, recursos humanos, departamento financeiro, área administrativa – e pela nomeação de responsáveis para cada um. É esse modelo que existe até hoje, de forma automatizada, e que, diz Teresa Oliveira, “permitiu perceber como estão os custos, se há desvios, e poder actuar na despesa ou em qualquer outra rúbrica que possa fazer oscilar o equilíbrio”.

Temos de ter noção que grande parte do dinheiro da Fundação é gerado no circuito comercial, que nos merece o maior respeito. Possivelmente, o José Cid está a contribuir para uma menina que vai estudar violoncelo na Julliard...”

Tenho a imagem do intérprete
como plataforma vibratória dos universos
dos outros. Tento materializá-la.
Venho dessa velha linha do teatro,
mesmo se há sempre algo pessoal
que se imprime.

**JOÃO PEDRO
VAZ**

EM TEORIA, SOMOS CONTRA UMA LIMITAÇÃO, MAS DEPOIS SOMOS LIMITADOS

A minha primeira ideia do intérprete é como contexto de mediação, veículo de qualquer coisa.

Comecei como intérprete a fazer textos de teatro, com a ideia convencional do texto dramático, com dramaturgia, e o contar uma história como estando associada à representação. Nesse sentido, eu sou um grão na engrenagem daquele dispositivo. Alguns textos eram originais e, por isso, esses estreei-os ao vivo, mas foram poucos. Portanto, tenho muito essa imagem do intérprete como plataforma vibratória dos universos dos outros. Tento materializá-la. Venho dessa velha linha do teatro, mesmo se há sempre algo pessoal que se imprime. A própria palavra “interpretação” é isso: há algo, pode ser uma obra, a que imprimes um cunho. Sou um criador muito rarefeito, não tenho um grande programa como artista.

Se pensar na ideia do intérprete por relação com a de autoria... acho que o intérprete é um autor num certo sentido, mas considero distintivo o

facto de ser um actor específico a fazer um papel. A experiência que tive da escola de teatro vai no sentido de que o *casting* de actores para fazer determinado papel determina o curso da peça. Já vi peças correrem melhor ou pior por serem aqueles actores e não outros. A autoria é algo que se insinua no processo de um modo muito subtil. À partida, estás ali para fazer algo determinado, mas [que] depois acaba por gerar influência no processo, pelo que gera uma variação da ideia de autoria muito interessante – como algo que está escondido, mas acaba por emergir.

Desde há uns anos tenho estado afastado. As pessoas, para chegarem a mim, têm mesmo de me telefonar. Para chegarem a mim, precisam de tomar decisões num processo que tem a ver com autoria. Têm de decidir: “preciso dele para aquele trabalho”, o que implica que se for outra pessoa a fazer, muda a peça. Pode ter a ver com um determinado texto. Por exemplo, no *Um Inimigo do Povo* (1882), de Henrik Ibsen, quis fazer aquela peça. Às vezes tem a ver com relações anteriores, outras tem a ver com querer trabalhar com um encenador. O encenador pode ser um factor determinante. Depende muito dos projectos. Sou muito operário no trabalho. Também houve coisas

que fiz para trabalhar, pela razão simples de ser trabalho.

Sou operário também no sentido de que vivo mesmo disto. Por isso, às vezes as circunstâncias de ir parar a um ou outro projecto são também decisões profissionais, de percurso. Fiz o *Sopro* com o Tiago Rodrigues porque já há algum tempo andávamos com a ideia de que queria entrar num espectáculo dele e ele queria trabalhar comigo. Tem a ver com factores deste género. Nunca faria o *À Espera de Godot* (1953), de Samuel Beckett, se o Miguel Seabra não se tivesse lembrado disso. Até por um certo medo, que depois se concretizou durante o processo, de já ter visto aquilo ser muito bem feito. Nunca na vida o teria feito; foi ele quem achou que eu devia fazer e, aí, fiquei surpreendido.

De um modo geral, as peças que fiz aconteceram por decisões que não são minhas. Não tenho esse impulso de “quero muito fazer esta personagem e este texto, 'bora lá tentar fazer isto”.

Não me ajuda fazer *workshops* de interpretação, porque é muito orgânico. Às vezes tenho esse problema também a dirigir actores. Para mim é mais fácil dirigir mulheres do que homens, tenho uma abordagem muito pessoal a

fazer aquilo. Nesse sentido, os actores homens sofrem um bocado comigo, talvez por essa visão que tenho de que é tudo muito orgânico. Começo a ler o texto e começo a imaginar linhas de acção.

Também sou muito do *metier*, no sentido de que não tenho um posicionamento *a priori* como intérprete, não acho que o intérprete deva abordar certos valores morais. Já me confrontei com situações muito ao limite, mas normalmente diria que são circunstâncias mais híbridas, ou pelo menos dúbias, com as quais simplesmente não me identifico, que têm a ver com a maneira como as artes performativas em Portugal funcionam e, em particular, os seus processos de recepção, que considero graves. Por isso é que quando surgiu o convite de ir para as Comédias do Minho, fui logo, sem hesitação.

Há modos de funcionar, que têm a ver com o capitalismo, no modo de fazer artes performativas em Portugal, em que não me revejo. Penso, por exemplo, que não se estão a fazer os esforços de acessibilidade genuínos e verdadeiros na maior parte dos espaços, ou que declaradamente operam numa contradição. Faz-se um espectáculo político num sítio onde as pessoas, depois de assistirem à peça, o que fazem

é contribuir para que tudo fique na mesma, numa normalidade. Em cima disto há a questão de se estar a falar para iguais. A revolução política não se faz entre iguais. O diálogo tem de ser entre divergentes. Se estamos todos dentro de uma sala a falar da revolução é uma coisa, se a revolução sai para a rua é outra. Mas nunca tive uma situação do género “não vou trabalhar com estes fascistas”.

Esta revolução dos textos políticos, de um teatro que põe em causa a realidade, é uma revolução *gira*, porque é superficial. Estes são actos meramente decorativos.

É uma atitude do género “bora fazer a revolução!” – e a seguir vamos ao sushi. É a revolução *fashion*.

Uma das razões porque saio desse circuito é porque encontrei uma verdadeira amostra da sociedade, num sentido mais abrangente. Portanto, uma mostra com mais dificuldades e muitas linhas de tensão.

Não estigmatizo ninguém que tenha uma visão redutora da área cultural. Se essa pessoa anda por aí com uma visão que até me pode parecer

ofensiva para as minhas convicções, o que eu tenho de fazer é ir ao fundo daquele sentimento e tentar percebê-lo.

Um agente cultural e um artista não são necessariamente a mesma coisa, a não ser que seja um artista com [um] programa de mudança social. Aí, acho que há muitos equívocos. Uma das razões que me levaram a me descentralizar a mim próprio também tem a ver com, de alguma maneira, aquilo que podia ser uma mudança social de “desclassificação” da sociedade não o ser verdadeiramente. Pelo contrário, do meu ponto de vista, alimenta exactamente esse

classismo *demodé*.

Alimentou uma certa ideia de burguesia, no sentido de que a cultura serve para afirmar um estatuto e essas pessoas são instrumentalizadoras da cultura, porque *usam* a cultura para qualquer coisa, em vez de a trabalhar no sentido em que ela deve ser trabalhada, para provocar

uma mudança social mínima, de consciência, de sociedade.

É curioso como há pessoas que trabalham projectos de mediação mas sentem-se muito

A revolução política não se faz entre iguais. O diálogo tem de ser entre divergentes. Se estamos todos dentro de uma sala a falar da revolução é uma coisa, se a revolução sai para a rua é outra. Mas nunca tive uma situação do género “não vou trabalhar com estes fascistas”.

desconfortáveis com a visão do outro. Se houve programa político em mim, foi no sentido de abdicar. Quero dizer, ser actor não é a cena principal da minha vida. Estive quatro anos sem fazer teatro e foi muito bom. E estarei aqui, se calhar, mais quatro anos sem fazer teatro. Mas, para mim, o programa político foi esse, no sentido de que acho que há mais coisas a fazer na área da cultura, em termos da acessibilidade.

Assumi este lugar em outubro de 2016 [director artístico do Teatro Oficina, de Guimarães, onde ficou até 2019; a recolha deste testemunho ocorreu em Fevereiro de 2018] e a primeira coisa que fiz foi actualizar a lista dos grupos de teatro amador de Guimarães, o que me obrigou a ir a 14 sítios falar com 14 grupos de pessoas. Algumas ficaram perplexas. Perguntavam-me: “Mas quem é você? Da Oficina? Nunca veio aqui ninguém da Oficina”. Agora sei exactamente quem são, qual é a sua prática, quem são estas pessoas.

Guimarães teve muito essa matriz no desenvolvimento, no seu início,

da ligação ao teatro amador. Eu valorizo muito isso. Obviamente, depois geram-se linhas de contradição, que começam logo com condições sócio-económicas e educacionais, mas que também mexem com algum empedernimento no discurso conceptual. Ou seja, uma pessoa tem um determinado discurso conceptual mas escolhe

fazer um projecto de mediação – como é que esse discurso de facto se torna operativo para as pessoas que queres mediar? Há muito a mudar num trabalho de mediação. Se vamos às escolas, por exemplo, devemos reflectir sobre coisas como: aqueles alunos, aqueles professores, eles

estão a ser avaliados e não devem ser. Eles são os receptores do nosso trabalho. Nós é que somos os profissionais daquela área. Se uma pessoa faz uma visita guiada e corre mal por causa dos alunos, não são os alunos que estão sob avaliação, a responsabilidade é da pessoa que fez uma má visita guiada. De qualquer modo, acredito que é mais importante um processo de ligação mal feito do que aquele que não é sequer tentado.

Não me parece que o contexto geográfico onde se desenvolve a prática altere o que se desenvolve enquanto intérprete. Também estou a estender essa ideia de “intérprete” para a ideia de mediação: aquele que propõe e que opera numa estrutura com vista a deixar lastro.

Regressando à questão do intérprete, não me parece que o contexto geográfico onde se desenvolve a prática altere o que se desenvolve enquanto intérprete. Também estou a estender essa ideia de “intérprete” para a ideia de mediação: aquele que propõe e que opera numa estrutura com vista a deixar lastro.

A nível artístico, como intérprete, não acho que haja uma alteração significativa por via do contexto geográfico onde decorre, seja sul ou norte, Lisboa, Porto ou outros locais. Quando

estava mais em Lisboa e no Porto, interessava-me talvez que houvesse mais pessoas a ver que não fossem do meio artístico.

Considerava mais importante saber o que elas achavam. Isso já estava em mim. Depois, encontrei um contexto em que isso ainda estava mais exponenciado. O que talvez aconteça é que existam contextos que amplificam e podem levar a melhores resultados do que outros.

Acho que é no intérprete que está a dimensão última da inteligibilidade daquilo que se faz. Acho que se admite ou aceita muito mais não perceber o que um encenador está a dizer do que um actor. O intérprete é, de facto, um veículo

de inteligibilidade, mesmo que ele esteja a gritar e que a intenção seja que não se ouça e que não se perceba bem. Tecnicamente, o intérprete-actor é o domínio da inteligibilidade, tem de tornar o obscuro visível. Se o obscuro permanece obscuro sem o ser intencionalmente, é porque ele faz mal. Essa ideia de tornar claro um determinado gesto, de tornar claro um determinado dispositivo, parece-me essencial.

No contexto das várias geografias, o que acontece é que a questão

da inteligibilidade e do léxico fica mais na ordem do dia. Se estás a falar com pessoas muito diferentes, obviamente o teu discurso tem

de funcionar a níveis diferentes. Isto implica que há coisas que não podes fazer. Não podes mentir. Não podes dizer “estou aqui muito contente com vocês, vocês são encantadores” e, ao mesmo tempo, estar a pensar “vocês são uns parolos”...

Não é o facto de ser actor que ajuda a tomar consciência desta dimensão de responsabilidade ética; acho que [essa tomada de consciência] tem a ver com uma dimensão mais pessoal da nossa consciência de cidadania. É mais “interessa-me isto e não me interessa aquilo”. Não

Acho que é no intérprete que está a dimensão última da inteligibilidade daquilo que se faz.

é por alguém ser actor que se espera que, tecnicamente, saiba falar melhor com as pessoas. Não. Uma das coisas que acho que resultou bem nas Comédias do Minho e acho que está a resultar na A Oficina, em Guimarães, é que gosto mesmo deste tipo de paradigma de trabalho. Gosto mesmo de fazer espectáculos nas aldeias. Gosto mesmo de estar fora do circuito artístico-conceptual. É-me mais desconfortável, ou aborrece-me mais, estar com os meus pares ou com “o meio” do que estar a lidar com agentes culturais diversificados. Gosto mesmo. É mais por aí. É uma questão de personalidade.

As pessoas não compreendiam o que eu estava a fazer nas Comédias do Minho. Diziam-me “ah, tens tanta coisa para fazer como actor”. Nestes contextos, como nas Comédias e aqui em Guimarães, não estou a fazer espectáculos nos sítios do costume para as pessoas do costume. Faço trabalho que muda coisas, que sinto que faz sentido naquele momento e naquele lugar.

Como actor, tenho a prática de decorar o texto logo, muito rápido, pôr-me a fazer, treinar muito, e aquilo começa a ganhar uma forma, porque estou a repetir e a tentar

falar de uma determinada maneira e a tentar perceber no corpo o que aquilo provoca. É um processo muito prático, muito empírico, muito “de trabalho”, muito operário.

Quando vou às escolas, às vezes digo isto: os meus modelos do trabalho de actor nunca são muito distantes de mim. Detesto o Daniel Day Lewis porque é perfeito, tem uma capacidade de transmutação que acaba por ter em mim um efeito de... é zero. Não me comove nada um

actor que sabe fazer incrivelmente. Das primeiras pessoas que vi e que me causaram uma impressão permanente como actor foi o João Grosso, a fazer os monólogos, da “Ode Marítima” do Fernando Pessoa, nos anos 1990.

O Daniel Day Lewis é demasiado multifacetado e virtuoso, tem tudo no sítio. Isso aborrece-me. O Ralph Fiennes é ele o tempo todo. Identifico-me mais com essa abordagem.

No final dos anos 90, vi pela primeira vez um gajo magrinho careca, em cena, com um ar sinistro, e pensei: “posso imitar este tipo, vou imitá-lo o tempo todo, já percebi”. O actor era Frank Vercruyssen, dos Tg STAN, e tinha algumas semelhanças

O Daniel Day Lewis é demasiado multifacetado e virtuoso, tem tudo no sítio. Isso aborrece-me. O Ralph Fiennes é ele o tempo todo. Identifico-me mais com essa abordagem.

físicas comigo. Ainda não tinha encontrado um tipo assim em cena, o que me proporcionou um modelo de trabalho mais próximo de mim. O que pode parecer mera caracterização da figura física é importante, porque fisicamente não te podes projectar em algo/ alguém que não és. Eu nunca vou representar como o Nuno Lopes. Isso é materialmente impossível.

Podes ter, do ponto de vista teórico, milhentas visões, opiniões, e perspectivas sobre a coisa, mas depois tens de enfrentar os factos: eu ando desta maneira e tenho este corpo. Estou circunscrito a uma realidade que é a minha voz, o meu corpo e o meu ar. Até posso pensar conceptualmente e ter ideias muito diferentes, mas depois o instrumento com que lido é o que tenho, é quem sou. Se toco piano, não toco saxofone. É impossível. E a matéria do trabalho tem de ser primeiro limitada àquilo que tens para depois começar a abrir um bocadinho mais.

Nas escolas, pensam que podes fazer tudo. Não. É ao contrário. Tens um princípio que é o teu corpo e a tua voz. É a partir dessa tua condição que podes ir abrindo um espectro, mas tens de ter um domínio sobre o teu centro, primeiro. A partir daí, sim, fazes e já consegues acrescentar linguagens. Vejo isso nos actores

como uma espécie de visão muito deslocada da sua própria realidade. Nesse aspecto, sou muito realista e sou muito empírico. Sou totalmente apologista do *typecasting*, acho que é um início de qualquer coisa.

Hoje em dia há um grande preconceito em relação à selecção *typecast*, como se estivéssemos a falar de encaixar as pessoas num determinado nicho. Na verdade, são poucos os actores que conseguem criar a ilusão que vá para além de quem são, o que traduz uma certa contradição. Em teoria, somos contra uma limitação, mas depois somos limitados. Portanto, acho melhor ser mais modesto num certo sentido e, a partir daí, ir abrindo. Não estou a dizer, “és gordo, por isso não podes fazer de Hamlet”. Não é nada disso. Significa apenas que, para fazeres determinada personagem, importa consciencializar que é com aquele corpo e aquelas circunstâncias que o estás a fazer. Isso muda muito e determina muito o curso da autoria, também.

Podes estar no teatro, podes ser actor sem ter talento para nada – só precisas fazer acreditar que sabes cantar, que sabes dançar. É só seres capaz de fazer acreditar, por um momento. Depois, tudo aquilo deixa de funcionar. Portanto, é um jogo. Há aqui uma dimensão mental, que é a questão da verosimilhança. Eu

tenho de te fazer acreditar e de te fazer entrar num determinado mundo. É essa dimensão de fazer que o espectador suspenda a descrença. É uma questão de inteligência, emocional também, mas sobretudo técnica. Depende muito da maneira como entras, depende muito de como escolheste fazer silêncio ou não. Essa é a matéria do trabalho diário, do actor. Que muitas vezes é colocado num segundo nível, por baixo do teatro emocional. Se eu fizer esta pausa específica antes de entrar, criando um silêncio, ou se eu atacar logo e o silêncio vier a seguir... isto são duas opções completamente distintas, ao longo do texto todo e durante não sei quantas horas. Esse é, para mim, o trabalho essencial de relojoaria do actor. A soma dessas coisas todas, no fim, com o treino diário, com a maneira como trabalho a voz, como entro... tudo isso somado dá uma personagem em cena.

Uma personagem é algo que leio a partir de um catálogo mínimo que consigo exercitar melhor ou pior considerando de múltiplas atitudes possíveis. A personagem não existe. Na verdade, não se materializa fora de mim; são apenas escolhas daquilo que sou ou daquilo que posso ser.

Limito-me a tentar propor uma ideia, em que depois o *puzzle* final é feito

por quem vê. Não sou habitado por nada – estou a pôr em prática um dispositivo, mas quem estabelece essa relação [entre intérprete e personagem] é quem vê. Sinto a existência dessa possibilidade de personagem como algo que é mais credível ou menos credível, mas não estou a ser habitado por nada. Em certo sentido, é muito técnico.

Essa evocação da hipótese de “ser habitado” está no limite do místico, de haver de facto uma persona que se materializa. Não tenho nada dessa visão, não sinto nada disso. É uma mentira. O espectador tem de imaginar que eu sou essa pessoa, e eu tenho de encontrar argumentos e recorrer a eles para que o espectador possa acreditar. Os argumentos a que posso recorrer são tão vastos quanto, por exemplo, “aqui, vou escolher estar com a cara com esta expressão mais fechada ou mais aberta”... Isso dá uma determinada energia que, misturada com outras opções, cria a credibilidade. É algo impossível de fazer sem os outros lá. Essa escolha implica centenas de escolhas, em que o trabalho dos figurinistas é muito importante, por exemplo.

O filme *The Servant*, do Harold Pinter [1963] com o Dirk Bogarde, tem essa escolha. É um filme extraordinário, uma personagem incrível... mas eis um exemplo

determinante [da razão] por que os figurinos são essenciais. O Bogarde diz que, quando vieram os sapatos, tinham um chiarzinho. Ele, quando apanhou os sapatos, apanhou a personagem, porque tinham um chiarzinho que só aquela personagem podia ter. Isso de ir de fato de treino para os ensaios não resulta sempre, para mim até resulta pouco. O calçado é muito importante, é diferente. É sempre uma série de escolhas que, somadas, vão dar acesso a esse habitar, a essa personagem.

Não recuso a ideia de personagem. Para mim, a diferença entre uma peça de teatro e um romance consiste no facto de que a peça é um guião ou um texto dramático que foi escrito para ser activado por alguém, não existe sem ser vivido por alguém. É um guião de falas, de entradas e saídas, de descrições. Depois, pode ser apropriado ou não, de uma maneira ou de outra. A personagem está lá, mas não vai entrar em mim como um processo de digitalização.

Há um aspecto importante que reside no nível de concentração específico para um espectáculo: “calem-se todos que daqui a 15 minutos as pessoas vão entrar”. Isso tem a ver com focagem, com o estar presente. Isso é emotivo. É emotivo no sentido de que me vou focar aqui,

concentrar para poder entrar certo. Esse é o único aspecto mais próximo de uma determinada apropriação em que acredito. Nos espectáculos ao vivo, estamos com os sentidos muito mais alerta do que as pessoas que estão a ver, que estão muito mais descontraídas. Isso é que dá aquela tensão, estás alerta para fazeres as coisas bem feitas e resolveres acidentes de percurso, com um poder sensorial diferente. Por isso também, é muito desgastante fazer um espectáculo ao vivo, mesmo que não tenha uma exigência física intensa.

O espaço do teatro ao vivo é um sítio de fragmentação para mim, no sentido de que aquilo não tem nada a ver comigo, mas sou do *metier* do actor que me permite fazer coisas com as quais não me identifico. Em cena, sou a mesma pessoa que sou cá fora, num certo sentido; moralmente não necessariamente – faço papéis que são contraditórios com as minhas convicções.

A ideia de exclusividade é uma coisa que me angustia muito. Pensar que determinada coisa é exclusiva a um determinado grupo de pessoas é algo que me angustia muito. Não fico nada confortável num sítio onde conheço as pessoas e me sinto parte de um grupo. Acho que não devia haver zonas *VIP* em lado nenhum. Dizemos que somos contra regimes políticos autoritários, mas

o princípio do autoritarismo é esse.

Com o cinema tenho uma relação muito dispersa e rarefeita. O que fiz, foi mais por curiosidade, por querer. O cinema é muito difícil porque não tens qualquer sequência, nem cronologia. Faz-se tudo muito disperso, fazem-se coisas muito pequeninas. Gostaria de poder filmar depois de ter visto os filmes; porque isso me permitiria perceber o sentido do que estou a fazer. Mas é completamente ao contrário. Só quem está a fazer é que tem ideia do todo. Como actor, sou muito mais da visão integral, mesmo a trabalhar como actor, dentro da cena. Penso, “OK, já sei qual é a minha função aqui”.

O cinema tem uma presença subjectiva. Tudo o que falei anteriormente é muito objectivo. É trabalho. No cinema, há pessoas que nunca fizeram nada e têm uma intuição com a câmara muito boa, que não tem nada a ver com o trabalho de actor. No cinema, isso terá mais a ver com uma espécie de alma, de vida interna. Eu tenho alguns problemas com a minha auto-figuração. Nunca vi nenhum vídeo de uma peça que tenha feito (vi peças mas sem som, por causa de reposições, para ver a movimentação). Nunca vi nem quero ver.

“Is the end of the world as we know it”.
Ficamos à espera do *“I feel fine”*...

O FIM DO MUNDO COMO O CONHECEMOS

*Primeiros anos ascendentes,
de aprendizagem, de procura
de uma metodologia e identi-
dade, sondando o terreno,
e de resposta a um território
que se está a definir.*

O ano de 2008 marca o fim de um primeiro ciclo de investimento na cultura por parte do Fundo Cultural da GDA, que arranca em 2006. São primeiros anos ascendentes, de aprendizagem, de procura de uma metodologia e identidade, sondando o terreno, e de resposta a um território que se está a definir.

No mundo e no país, o ano de 2008 ficará, para muitos economistas, como o da maior crise financeira desde a Grande Depressão norte-americana de 1929, longe ainda de imaginarmos o que nos esperaria em 2020... Este ficou conhecido pelo colapso do sistema bancário, com os investimentos especulativos, de alto risco – os conhecidos *subprime*, ou seja, títulos hipotecários de baixa qualidade – encabeçados pelo banco de investimento norte-americano Lehman Brothers, que entra em falência a 15 de Setembro de 2008. A Europa caiu logo a seguir, com uma aguda crise económica que pôs a descoberto graves dívidas públicas dos países

da Zona Euro, levando à profunda crise económica portuguesa, que ganhou reconhecimento a 6 de Abril de 2011, quando José Sócrates, então Primeiro Ministro, anunciava ao país que ia pedir ajuda externa. Três anos depois, em Maio de 2014, Portugal saiu do programa de ajuda do FMI.

Em direcção completamente oposta, anunciava-se um novo ano pleno de esperança e optimismo representado pelo 44º Presidente dos Estados Unidos, que tomou posse a 20 de Janeiro de 2009: Barack Obama.

O mundo que Obama herdava de George W. Bush, segundo um artigo do professor de Harvard Joseph Nye, que teorizou sobre o *soft power* americano, era constituído por “uma economia em crise, duas guerras por concluir, um combate inacabado contra o terrorismo, um Irão com ambições nucleares”, ao mesmo tempo que se reafirmava a convicção sobre a capacidade de Obama estimular a economia e criar um novo sistema de regulação dos mercados financeiros que resultariam na recuperação. Pensou-se que, com ele, a crise poderia trazer uma oportunidade para uma profunda mudança de mentalidades. Os valores não se reciclaram... Poucos anos depois, em 2016, Donald Trump é eleito Presidente dos EUA.

O ano de 2008 foi o do terramoto de Sichuan (China), do furacão Ike (Haiti, Cuba, Estados Unidos), e das cheias no deserto da Argélia (mais intensas próximo da cidade de Ghardaia) que ficou transformado num mar lamacento. Já estávamos suspensos na possibilidade de haver vida em Marte há mais de uma década, mas agora a sonda Phoenix Mars Lander da NASA tocou e provou mesmo a água congelada marciana. Manoel de Oliveira alcançava novos feitos: no seu centenário, tornava-se o realizador mais velho do mundo ainda em actividade, tendo acabado de filmar *Singularidades de Uma Rapariga Loura* e preparava-se para começar a rodar, em 2009, *O Estranho Caso de Angélica*, projecto que o acompanhava desde 1954.

Na música, João Lisboa no jornal *Expresso* saudava um ano fora da crise em termos criativos e estéticos, mas expressava preocupações sobre a viabilidade económica desta arte num mundo em profunda mudança e que ameaçava esmagar a venda tradicional dos discos em suporte material, em particular do CD.

“Enquanto o mundo, primeiro invisivelmente, depois de forma estrondosa, assegurava que, de uma vez por todas, atribuíssemos o verdadeiro sentido a ‘It’s the End of the World as We Know It’ (sem que, no entanto, fôssemos capazes de, imperturbavelmente, lhe pronunciar o anexo ‘And I Feel Fine’...),

uma canção dos R.E.M. com 21 anos, no admirável universo da música era apenas ‘business as usual’. Um ‘business’ que, sem dúvida, ‘as we knew it’, caminha, inexoravelmente, para o seu declínio – a queda nas vendas de fonogramas físicos aprofunda-se, muito insuficientemente compensada pelas vendas legais ‘online’ e em gigantesca desvantagem face aos ‘downloads’ ilegais – mas que nem assim se sentiu verdadeiramente estimulado para, perante a hecatombe, mudar radicalmente de processos.”

Há muitos paradigmas em mudança, como o da robótica. Noel Sharkey, investigador da Universidade de Sheffield (Reino Unido) e conhecido apresentador do programa Robot Wars da BBC, assinava na *Science* no final de 2008 um artigo em que chamava a atenção para a necessidade de começarmos a reflectir sobre “as fronteiras éticas da robótica”, num tempo em que “há mais de 4000 robôs em utilização nos conflitos no Médio Oriente (sobretudo para desarmar bombas e fazer vigilância), e há um uso contínuo de veículos aéreos não tripulados”...

"A queda nas vendas de fonogramas físicos aprofunda-se, muito insuficientemente compensada pelas vendas legais ‘online’ e em gigantesca desvantagem face aos ‘downloads’ ilegais."

João Lisboa

João Lisboa tinha razão citando R.E.M.: “*Is the end of the world as we know it*”. Ficamos à espera do “*I feel fine*”...

A CRISE E A CÓPIA PRIVADA

A FUNDAÇÃO DA FUNDAÇÃO GDA

*Em sentido contrário
à retracção económica,
a GDA dá em 2009 um passo
fundamental na sua acção:
cria a Fundação GDA.
Com ela, reformula-se
e reafirma-se a convicção
de que há
um caminho de futuro
para ser feito.*

O Fundo Cultural e o Fundo Social da GDA começam por funcionar na segunda metade de 2006 – ainda discretamente, muito sustentados no apoio à formação e pedagogia, numa orientação que procurava contribuir para a solidificação de raízes, e para a multiplicação e aprofundamento dos saberes associados à criação e práticas artísticas. Os dois primeiros anos que se lhe seguiram foram de crescimento, redistribuindo fundos provenientes da cópia privada, que ali chegavam por via da AGE COP – Associação para a Gestão da Cópia Privada.

Quando chegamos a 2009, com o país em crise, uma leitura rápida dos dados do funcionamento do Fundo Cultural e do Fundo Social da GDA nesses primeiros anos parece indiciar que também aqui chegou a crise. Poderíamos concluir que também aqui chegou a contracção do consumo e do mercado publicitário – e algum efeito terá tido. Mas os porquês mais directos têm explicações de outra ordem:

os relatórios desses anos dão conta de um profundo decréscimo da cobrança proveniente da cópia privada.

A cópia privada corresponde ao que na lei está definido como uma “compensação equitativa” aplicada a equipamentos tecnológicos, gerida pela AGE COP, que cobra e depois redistribui por seis entidades, sendo uma delas a GDA, que, por lei, fica responsável por aplicar essas verbas no Fundo Cultural e no Fundo Social. Em 2009, explica Teresa Oliveira, a lei da cópia privada estava desfasada em relação aos instrumentos que existiam e que permitiam armazenar informação. É este factor que gera a diminuição das verbas disponíveis nestes anos.

A “compensação equitativa” é cobrada uma única vez, sempre que é adquirido todo e qualquer aparelho, equipamento ou suporte que permita a fixação ou o acesso a obras artísticas fonográficas ou audiovisuais. Com a emergência de uma crescente diversidade de dispositivos tecnológicos que permitem acesso às obras – música, filmes, vídeos... –, de que os smartphones e os tablets são apenas dois exemplos, e com a democratização/facilitação do recurso ao digital, houve um período de desencontro entre a lei e a realidade. Desse desfasamento decorreu o atraso do pagamento da AGE COP à GDA do que lhe era devido relativamente à cópia privada, como explica Teresa Oliveira:

A cópia privada corresponde ao que na lei está definido como uma “compensação equitativa” aplicada a equipamentos tecnológicos, gerida pela AGE COP.

“A cópia privada conheceu um crescimento até a lei ter sido novamente alterada. Ou seja, os dispositivos que existiam e que estavam abrangidos pela receita vinda da cópia privada desceram muitíssimo, para níveis muito próximos do zero. Por isso, o Fundo Cultural teve de se conter em programas mínimos. Esse problema deixou de haver. Estamos até no inverso dessa realidade.”

A “compensação equitativa” é cobrada uma única vez, sempre que é adquirido todo e qualquer aparelho, equipamento ou suporte que permita a fixação ou o acesso a obras artísticas fonográficas ou audiovisuais.

O facto de esse período corresponder com a crise financeira é uma coincidência.

Em sentido contrário à retracção económica, a GDA dá em 2009 um passo fundamental na sua acção: cria a Fundação GDA. Com ela, reformula-se e reafirma-se a convicção de que há um caminho de futuro

para ser feito. Apesar de ter atravessado uma fase de contenção nos investimentos, vendo limitado o seu raio de acção e suporte às diversas iniciativas que tradicionalmente apoia, não desmobiliza. O Fundo Cultural e o Fundo Social da GDA depositam novas expectativas e esperanças acrescidas na recém-criada Fundação GDA. 2009 é, portanto, um ano de transição.

O relatório de 2009 deixa plasmada a fundação da Fundação, com reconhecimento oficial em finais do ano:

“Não podemos deixar de assinalar o atribulado processo de criação da ‘FUNDAÇÃO GDA’, que obteve finalmente o reconhecimento oficial em finais de 2009, permitindo o início de todo o processo de constituição formal dos seus órgãos sociais e estruturação de serviços.”

Em Dezembro de 2009, o número de cooperadores ultrapassava a fasquia dos 3.000.

**Em 2011 nasce “a nova GDA”,
segundo Luís Sampaio,
com o arranque do MODE,
o programa de declaração
do repertório online
e de registo das obras fonográficas
por parte dos artistas.**

**COMO
ASSEGURAR
A
SUSTENTA-
BILIDADE
DO SECTOR
CRIATIVO?**

**A GDA
PORTO
E A
PASSMÚSICA**

Uma das questões que marcam o ano de 2009 surgiu no Seminário Europeu promovido pela Aepo-Artis, em que a GDA participou, subordinado ao tema “Performer’s Rights in Today’s Environment: How To Ensure a Sustainable Creative Sector?”, onde discutiram “O actor do século XXI, os seus direitos e Propriedade Intelectual”. De algum modo, toda a história da GDA e da Fundação GDA é uma resposta a estas questões.

A curva descendente prossegue em 2010.

Um sinal claro da preocupação com a sustentabilidade dos artistas, reconhecendo o valor do trabalho desenvolvido mesmo num mundo cada vez mais desmaterializado, tem como marco histórico, a 31 de Outubro de 2005, a abertura da representação no Porto da GDA. Miguel Guedes (músico, jurista, vocalista dos Blind Zero) e Nuno Simões (actor) foram os responsáveis da então nova GDA Porto. A abertura foi assinalada com a inscrição,

na sede, de três artistas: António Capelo, Né Barros e Mário Barreiros.

Miguel Guedes, director da GDA no Porto, foi o motor decisivo da batalha pela justa aplicação dos direitos de uso de música no espaço público, com o surgimento, em 2007, da PassMúsica (que reúne os artistas, inscritos na GDA, e os editores, da Audiogest), que se constitui como uma plataforma legal de licenciamento e cobrança do uso da música no espaço público. Ou seja, a partir de então bares, ginásios, consultórios médicos ou supermercados (numa lista extensa que pode ser consultada em <https://www.passmusica.pt/>) passaram a pagar por algo que estavam habituados a usar, indevidamente, de forma gratuita.

Em 2016, é assinado um protocolo “histórico” – segundo Miguel Guedes – entre a Câmara Municipal do Porto (assinado pelo presidente da Câmara, Rui Moreira), a GDA (representada pelo director Miguel Guedes) e a Audiogest (representada pelo seu director-geral, Miguel Carretas). O Porto dá um passo exemplar ao associar, no momento do licenciamento das actividades comerciais junto da autarquia, a licença da PassMúsica. Foi apenas há quatro anos, mas já então Miguel Guedes afirmava claramente a importância deste acto legal para a sobrevivência digna dos músicos: "É imperativo que esses agentes económicos percebam que devem remunerar os criadores e com isso permitir que o futuro seja, não digo brilhante, mas que tenha música dentro de si."

O que é a PassMúsica?

A Audiogest (Associação para a Gestão e Distribuição de Direitos) e a GDA (Cooperativa de Gestão dos Direitos dos Artistas, Intérpretes ou Executantes), sob a designação Passmúsica autorizam, através da cobrança de determinadas tarifas, as empresas, entidades públicas e privadas das mais diversas actividades económicas a utilizarem fonogramas, música gravada

e vídeos musicais na sua actividade, nomeadamente para ambientação musical de um espaço. Ou seja, sempre que a música gravada ou os vídeos musicais sejam difundidos (por rádio, televisão ou internet) ou utilizados para escuta em espaços públicos ou abertos ao público, há uma remuneração a ser paga aos artistas-intérpretes desse objecto artístico.

"É imperativo que esses agentes económicos [nota: abrangidos pelo plataforma legal de licenciamento e cobrança do uso da música no espaço público por via da PassMúsica] percebam que devem remunerar os criadores e com isso permitir que o futuro seja, não digo brilhante, mas que tenha música dentro de si."

Miguel Guedes

Retomando a timeline da GDA, regressamos a 2009, quando se mantêm as mesmas dificuldades no recebimento do Fundo Cultural da Cópia Privada

da AGE COP. “Só em Março recebemos a primeira tranche de cerca de 80.000€, que mantiveram o funcionamento do Fundo Cultural até Agosto, com períodos de bastante escassez, que obrigaram a sucessivas suspensões na resposta aos pedidos de apoio entrados”, esclarece-nos o relatório desse ano. Os atrasos significativos tornam ainda mais extraordinário o esforço de manutenção da actividade regular de apoio nas áreas de actuação da Fundação, assim gerando considerável retracção nas respostas a pedidos de apoio e na concretização dos mesmos.

“Os Programas abertos em 2010 foram Apoios Pontuais e Projectos de Residência, Workshops e o Prémio de Actores de Cinema GDA 2008, o qual devia ter sido realizado ainda em 2009, mas devido a impedimento de um membro do Júri, do qual só fomos avisados depois de ter aceite a prestação, só foi efectuado em 2010.

“O Prémio GDA Jovens Músicos e o Prémio de Actores de Cinema GDA 2009 passaram para o âmbito da Fundação-GDA [relatório de 2010].”

A 20 de outubro de 2010, começa a ser usado o fundo cultural da Fundação GDA:

“Assim, desde 20 de Outubro que pedidos entrados para o Fundo Cultural AGE COP passaram a ser respondidos pela Fundação GDA, cujo o orçamento tinha ficado aprovado em 56.400€ para os Programas do Fundo Cultural, até aí em acção na GDA, segundo deliberação da mesma acta [relatório de 2010].”

Em 2011, a paisagem mantém-se de contenção.

“A acção não tem sido tão forte quanto desejado, devido à difícil situação económica do país. Este é tido como um ano de reflexão e aprendizagem, na crença de que 2012 pode ser ano de solidificação [relatório de 2011].”

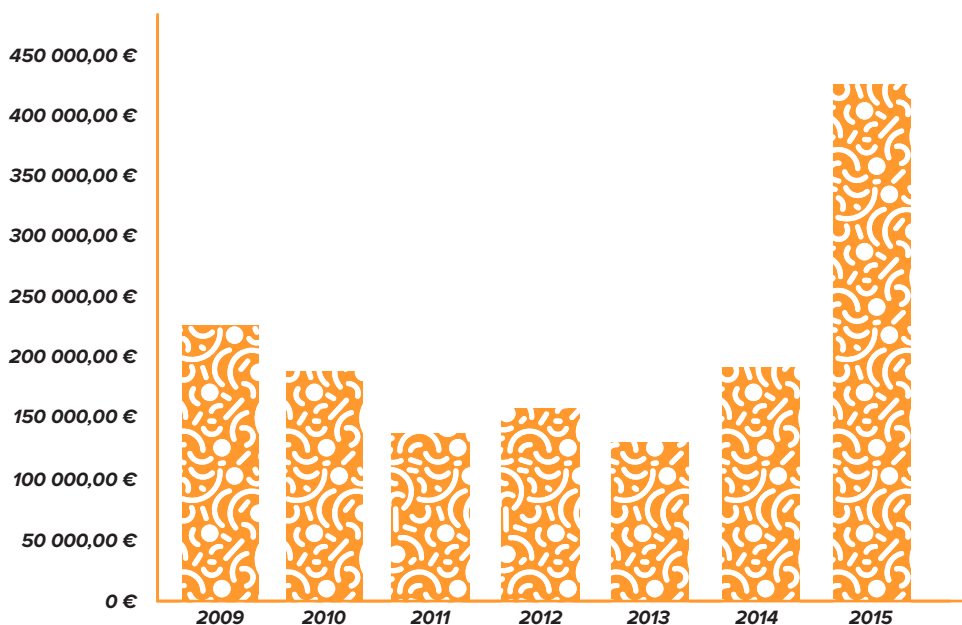
O ano 2011 é mesmo o *annus horribilis* da temporada de resistência da Fundação, que só se vai recompor, com sinais evidentes não apenas de retoma da actividade mas efectivamente de aumento substantivo dos fundos disponíveis, a partir de 2014. Quando chegamos a 2015, estamos claramente perante o ano de viragem, a muitos níveis – financeiros, também, mas da própria estrutura organizacional da fundação, que se consolida a partir de 2016.

Apesar de um enquadramento financeiro global nada favorável – com a profunda crise económica a adensar-se, acompanhada de outros factores que dificultam o que seria o desenvolvimento natural da actividade da GDA (e da Fundação GDA entretanto criada) –, ao fim de nove anos de actividade (iniciada em 2006), na viragem para o décimo do Fundo Cultural

(na transição de 2015 para 2016), a instituição consegue ainda assim ultrapassar os 2 milhões de euros de apoio, correspondendo a uma média aproximada de 300 mil euros por ano. Estes valores representam um esforço significativo de consolidação de uma actividade e da sua visão, correspondendo a um total de quase 600 apoios, o que se traduz em cerca de 70 apoios por ano – uma média significativa tendo em conta o contexto considerado. É certo que o último ano deste ciclo é já de clara retoma: 2015 é assim um ano de transição, em que os valores aumentam substantivamente, criando as condições óptimas para a remodelação da estrutura organizacional da Fundação, a partir de 2016, como se verificará mais à frente.

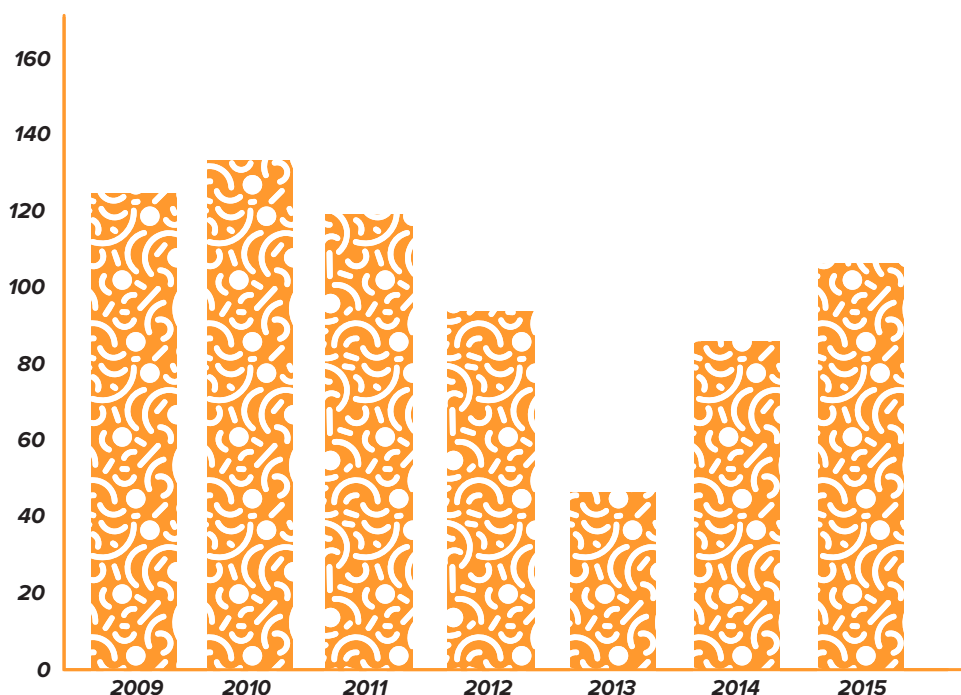
QUADRO 6

Evolução do montante de apoios em euros no período de 2009-2015



QUADRO 7

Evolução do número de apoios no período de 2009-2015



Os montantes de referência até 2014 são ainda baixos, mas, apesar da quebra, revelam o esforço para consolidar uma actividade que volta a ganhar novo fôlego em 2015.

Em 2009, o investimento total é de 229.000€, correspondendo a 125 apoios; em 2010 é de 191.000€, correspondendo a 134 apoios; em 2011 é de 137.000€, correspondendo a 119; em 2012 é de 161.000€, correspondendo a 94 apoios; em 2013 é de 130.000€, correspondendo a 47 apoios; e em 2014 é de 193.000€ correspondendo a 87 apoios.

Neste ciclo de actividade, a música e o teatro e a dança – num entendimento muito lato do que aqui se inclui – permanecem como áreas de maior impacto da acção da Fundação. Ainda assim, importa não esquecer que os números incluem o apoio a actividades de formação e desenvolvimento,

que podem estar designadas como sendo, por exemplo, em interpretação e para actores – e por isso inscritas no segmento de Teatro e Dança – quando, na verdade, a leitura da área de afectação é mais complexa, podendo a actividade apoiada resultar num trabalho no cinema ou mesmo na música... Ainda assim, a leitura genérica da distribuição por áreas, simplificada, resulta em maiores percentagens nestas artes, tanto no que diz respeito a montantes totais quanto a números de apoios. O cinema vai, aos poucos, ganhando terreno.

Até 2014, os montantes de cálculo destes quadros coincidem com a lógica aplicada à organização, replicada nos relatórios. Em 2015 há uma transição, que a partir de 2016 se expressa numa nova forma organizativa. Nos valores dos quadros referentes à evolução de 2006 a 2018 procurou-se um critério de uniformização entre realidades e formas de cálculo distintas, o qual toma como referência a lógica proveniente dos anos anteriores. Ou seja, em 2015, o total de 403.000€ da Acção Cultural inclui o programa de apoio por via concursal incluem-se aqui os seguintes concursos: Espetáculos de Teatro e Dança (de apoio à produção e apresentação pública de projectos nos domínios do teatro, da dança e dos cruzamentos disciplinares); Edição Fonográfica de Intérprete (de apoio a projectos de edição fonográfica de intérprete através do suporte de custos relacionados com a gravação e produção de novas obras fonográficas); Circulação de Espetáculos (de apoio à apresentação pública de projectos de música, teatro e dança em Portugal e no estrangeiro, tendo em vista a circulação de espetáculos e artistas); Bolsas de Qualificação e Especialização Artística (que visam estimular a especialização e formação contínua dos artistas intérpretes através da atribuição de bolsas de estudo com uma duração mínima de 3 meses e máxima de 1 ano); Curtas-metragens (de apoio à participação dos artistas intérpretes em curtas-metragens de ficção nacionais, tendo em vista a promoção e profissionalização do seu trabalho), os prémios, os protocolos com entidades externas e a concessão de apoios institucionais, e as bolsas. Nesta lógica, o total atribuído por via exclusiva de concursos é de 259.353€, distribuídos por apoios por áreas artísticas (música, cinema e teatro/dança), mas aqui não se incluem as bolsas.

Estas surgem como a excepção, ou desvio, em relação ao cálculo aplicado nos anos anteriores, em que se considerava como totais, e tudo englobando, os valores relativos ao Fundo Cultural, primeiro, e depois à Acção Cultural, entre 2010 e 2015, por incluírem até essa data [2015] tudo o que era referente à Formação e Desenvolvimento. Não constam também neste cálculo simples dos apoios por concurso os valores transitados do ano anterior.

Os montantes de investimento aumentam substancialmente entre 2016

e 2018, procurando uniformizar a fórmula de cálculo proveniente dos anos anteriores com a reorganização estrutural da Fundação implementada por Mário Carneiro. Este desenvolvimento resulta da soma do que, nos relatórios, surge autonomizado enquanto Acção Cultural, por um lado, e Formação e Desenvolvimento, por outro. Este é, ainda assim, um universo reduzido, que propõe uma leitura conservadora.

Na interpretação da divisão por áreas foi preciso apurar, por exemplo, dentro do concurso de apoio na categoria de Circulação de Espectáculos, os apoios atribuídos à música em cada ano, que assim se somam ao concurso de apoio à Edição Fonográfica de Intérprete e os apoios atribuídos a Espectáculos de Teatro e Dança. Em 2016, por exemplo, 25 são para teatro e dança e 14 para música, que foram somados às devidas áreas, totalizando 48 na música, sendo 34 relativos à Edição Fonográfica de Intérprete e 14 relativos a apoios a espectáculos de música por via do concurso de Circulação de Espectáculos. O mesmo raciocínio foi aplicado aos montantes disponibilizados para cada área.

Esta lógica informou os anos de 2017 e 2018, com a ressalva de que nestes anos surgem espectáculos de cruzamentos disciplinares que, para efeitos de cálculo, se optou por somar ao teatro/dança, partindo do princípio de que a raiz destas propostas está nestas áreas, ou no novo circo, ou num diálogo entre artes visuais e as performativas, sobretudo centrado nestas últimas.

QUADRO 8

Distribuição por percentagens por área artística dos números de apoios totais do ciclo 2009-2015



Assim, tomando como referência o ano de 2006, verifica-se um arranque auspicioso, cuja progressão se mantém até 2008. Chegamos ao final deste ano com uma crise específica da GDA, resultante da incapacidade da lei de acompanhar a vertiginosa mudança de paradigma relativamente aos instrumentos de armazenamento de informação, e da decorrente dificuldade da AGE COP em proceder à cobrança da cópia privada. No país também se vive o prenúncio da crise financeira. São tempos caracterizados por um estado constante de mutação.

Vive-se a instabilidade, também a nível simbólico e económico, causada pelo impacto da transição para uma lógica de consumo de bens culturais por outras vias que não apenas a de comercialização do suporte material

que transporta o objecto artístico – seja música, filmes... Em 2009 inaugura-se uma nova fase, marcada pela afirmação da GDA na cobrança e distribuição dos direitos conexos, pela optimização de recursos, e pela criação da Fundação GDA.

Em 2011 nasce “a nova GDA”. A expressão é de Luís Sampaio, que aponta um acontecimento amplamente referido como fundamental nesse sentido: o arranque do MODE, o programa de declaração de repertório *online* e de registo de obras fonográficas por parte dos artistas, que começa desfasado, reportando ainda para o ano de 2008. Até então, a declaração era feita em papel – “um martírio”, segundo Luís, gerador de muitos equívocos. A partir de 2014, o desenvolvimento da GDA e da sua Fundação é imparável.

Em 2009 inaugura-se uma nova fase, marcada pela afirmação da GDA na cobrança e distribuição dos direitos conexos, pela optimização de recursos, e pela criação da Fundação GDA.

2015
O ANO
DO INÍCIO
DA
TRANSIÇÃO

Em 2014, a palavra do ano portuguesa, iniciativa da Porto Editora, foi Corrupção. Em 2015, foi Refugiados. Em 2014, perdemos Philip Seymour Hoffman, Robin Williams, Gabriel García Marques. Hoffman foi prodigioso a ser outro, num trabalho de actor em que, aparentemente – apenas aparentemente – desaparecia por detrás das personagens que interpretava. Também em 2014, José Sócrates, antigo Primeiro-Ministro português, foi preso preventivamente por suspeita de crimes de corrupção, fraude fiscal e branqueamento de capitais – uma outra forma de ser outro?... Nas artes celebrámos nomes como os de Carlos do Carmo, Mariza, Rodrigo Leão ou José Mário Branco, que receberam Prémios internacionais, assim como Manoel de Oliveira, então com 106 anos.

O ano de 2015 surge assim, como já foi aqui afirmado, como ano de transição: regista-se um crescimento significativo das verbas disponíveis pela Fundação GDA para apoio

cultural e social, ao mesmo tempo que esta mantém uma actividade ainda intuitiva, procurando responder às solicitações do terreno artístico.

A leitura destes dados é feita *a posteriori*, já sob direcção de Mário Carneiro na Fundação, o que faz com que o relatório reflecta a visão estratégica de uma Fundação que começa a reorganizar-se – o relatório de 2015 está disponível no site da Fundação GDA.

Se 2015 é ainda ano transitório, em 2016 é inequívoca a direcção programática, que ganha legibilidade na estruturação da actividade explicitada no relatório desse ano.

Em 2015, o orçamento da Acção Cultural é de 403.000€, correspondendo a 107 apoios, sendo esta área assumida como de “núcleo central da actividade da fundação”, incluindo uma via de apoio por concurso correspondente a 282.000€, referentes a Edições Fonográficas de Intérprete, Espectáculos ao Vivo e *Tournées*; Bolsas de estudo e formação (que no ano seguinte deixam de constar desta área e passam a integrar uma outra “área funcional” da Fundação, de acordo com a nomenclatura criada por Mário, relativa a Formação e Desenvolvimento, que até esse ano eram ali contabilizadas); e Curtas Metragens. Outras áreas da Acção Cultural dizem respeito aos prémios (de cinema e jovens músicos), protocolos (com a Casa Pia, a Companhia Instável, a Escola de Música do Conservatório Nacional, a Fundação Inatel, e o Westway Lab Festival) e apoios institucionais extraordinários (à Associação Cultural Museu do Cavaquinho, à Fundação Serralves, aos Sindicatos – CENA e STE, e à Portugal Music Export).

Neste raciocínio há variáveis que importam contemplar, como montantes comprometidos que transitaram para o ano seguinte, ou compromissos herdados do ano anterior, de que o caso das Edições Fonográficas é apenas um exemplo: o total de 127.910€ inclui 20.850€ relativos a tais compromissos. Em 2015, o investimento na Acção Social era de 138.500€, e incluía: saúde e bem-estar (Cartão FGDA Activecare Geral, seguro de acidentes de trabalho, apoio psicológico e diversos outros protocolos), apoio jurídico, e apoio social. Todos estes valores conheceriam um substancial aumento a partir de 2016.

Se considerarmos apenas o historial dos montantes disponíveis para investir nos artistas e em projectos artísticos, torna-se imediatamente perceptível que a GDA, inicialmente por via do seu Fundo Cultural (entre 2006 até 2009), conhece um primeiro período de crescimento que tem um ponto alto em 2008, aproximando-se dos 389.000€, mesmo antes da queda que se verifica a seguir, coincidente com a crise económica (embora esta tenha sido mais uma coincidência do que um factor determinante). Este cálculo não contabiliza o investimento em Acção Social, que terá uma leitura diferenciada. Apesar de este campo de intervenção ter sido contemplado

desde o início da história da Fundação, foi residual nos primeiros anos, tendo vindo a ganhar significado desde então. Em 2015, voltamos a encontrar valores que correspondem a esse grau de investimento, que para a área da Acção Cultural já se traduz em 403.000€.

O ano de 2014 acabou num sopro de esperança, com Malala Yousafzai, de 17 anos, Prémio Nobel da Paz desse ano, a discursar na ONU sobre a urgente luta pelo acesso das raparigas à educação, depois de ter quase morrido pelas mãos de talibãs ao escolher não ficar calada. A jovem paquistanesa havia sido alvejada na cabeça por defender o direito das meninas de frequentarem a escola no seu país. Malala emocionou a audiência ao afirmar como é mais fácil dar armas às crianças do que livros. No ano de 2015, há ainda um novo mundo por construir, e a batalha transporta uma carga simbólica paralela à imagem de Malala: a de que há valores pelos quais importa lutar, mas sem armas de fogo, e que certamente não são de mera contabilidade de mercado. É essa a visão da Fundação GDA, reforçada nos últimos anos com a entrada de Mário Carneiro na Direcção da Fundação, em 2016.

Há uma crença absoluta no processo, no dia-a-dia, no trabalho desenvolvido diariamente com os intérpretes.

**JOHN
ROMÃO**

DA GENEROSIDADE E INGENUIDADE DE UM NÃO PROFISSIONAL

Tenho pensado sobre o que é um intérprete, porque é uma questão bastante complexa. Primeiro, um intérprete não é uma figura exacta e fechada. Estamos a falar de identidades, de personalidades, ou seja, de matérias em construção. Um intérprete é uma entidade em permanente construção e adaptação. Um intérprete é uma pessoa. Um intérprete não-profissional das artes é a mesma coisa, uma pessoa. Portanto, estamos sempre a falar das relações humanas, afectivas, identitárias e profissionais. O contexto profissional considerado – seja teatro, cinema, dança, música... – vai definir este espectro da relação do criador com o intérprete e do intérprete com o trabalho.

Quando convido um intérprete profissional, ele vai querer fazer um bom trabalho, esse é o foco. Ele vai querer fazer o melhor que pode oferecer – do que estudou, das técnicas que domina, da sua experiência com outros criadores.

Porque é que eu escolho aquele intérprete e não outro? Por vezes

porque considero que tem um percurso interessante, pelo facto de ter trabalhado com determinadas pessoas que considero relevantes a nível estético e formal; ou sinto que há uma identificação e que ele pode responder bem a determinado trabalho; ou porque nunca fizeram o tipo de trabalho que quero propor e é precisamente isso que me interessa. Pode ser esse o caso: interessar-me alguém de alguma maneira virgem em determinadas metodologias e estéticas de criação teatral. Esse pode ser o factor determinante para convocar alguém para o meu universo, ou para o universo específico daquela criação.

Para mim, a escolha dos intérpretes é uma escolha única. Não tenho ideia de companhia, nunca pensei nisso, de ter uma companhia em que teria sempre os mesmos intérpretes a executar todas as peças... Mas isso tem a ver, também, com a minha própria linguagem. Ou seja, posso querer ter um *skater* em cena [foi o que fez em *Teorema*, em 2014, peça inspirada em Pasolini que integrava 12 *skaters*], mas não vou ter sempre *skaters* em todas as minhas peças, ou crianças de um coro infantil [*A Direcção do Sangue*, de 2008, estreado no Teatro Taborda], ou o Albano Jerónimo, com quem já fiz duas peças, ou a Ana Bustorff, com quem também fiz duas peças.

Penso muito na escolha do intérprete como se fizesse um *casting* de cinema. Ou seja, penso muito no cinema na altura de escolher os intérpretes, porque o cinema tem a capacidade de fazer com que o espectador nunca duvide dos intérpretes, nunca duvide *daqueles* intérpretes.

Varia muito, o que os intérpretes dominam. Trabalhei por exemplo com um jovem actor, o Guilherme Moura, que convidei para o espectáculo *O Arco da Histeria* [2010], como

ginasta, quando ele tinha 14 anos. Entretanto, foi estudar teatro porque gostou da experiência. Era um miúdo que, para além de ser ginasta, fazia *skate*, e por isso entrou depois noutra espectáculo meu, o *Teorema*, por ser a pessoa que era, já com conhecimentos de actor e *skater*. Escolhi-o porque sabia que podia pedir-lhe determinadas coisas que não me apetecia, embora o pudesse fazer, pedir a não-profissionais, como a consciência sobre a forma de aproximação do seu corpo a outro, a especificidade de um olhar, a delicadeza que ele tem

Penso muito na escolha do intérprete como se fizesse um casting de cinema. Ou seja, penso muito no cinema na altura de escolher os intérpretes, porque o cinema tem a capacidade de fazer com que o espectador nunca duvide dos intérpretes, nunca duvide daqueles intérpretes.

no saber-estar em cena. O Guilherme entrou noutra espectáculo ainda, na *Pocilga* [2015], como intérprete apenas, como actor. Portanto, ele já passou por diferentes funções: como ginasta, como *skater* e actor, e só como actor... Essas outras aptidões dos intérpretes podem ser motivo de escolha para determinado trabalho.

Não penso nestes intérpretes não-profissionais de teatro como amadores. Penso na figura que me interessa daquele determinado grupo, daquele determinado sub-

grupo, para a cena. Eles não são amadores, são não-actores, não-profissionais. Apesar disto, a partir do momento em que entram numa peça e se situam naquele contexto, são profissionais, porque durante aquela duração de cerca de três meses de trabalho, e depois a fazer o espectáculo, eles são os intérpretes,

e não poderiam ser outros. O espectáculo é deles, eles têm essa autoria, que lhes passa a pertencer. O seu ADN é o espectáculo.

Costumo trabalhar do mesmo modo com profissionais e com

não-profissionais, e gosto que assim seja porque não tenho uma ciência exacta, pré-determinada, que aplico independentemente da circunstância e do contexto que determina a especificidade do espectáculo. Tenho a minha metodologia, que considero ser uma “não-metodologia”. Não tenho uma ciência ou uma forma de fazer que vá despertar determinadas coisas num intérprete. Trabalho de uma maneira muito simples e muito intuitiva nesse sentido; portanto, passa por um diálogo directo com as pessoas, por lhes dar bastantes referências visuais e textuais, pela convocação de outros materiais que não são necessariamente do universo de que estamos a falar. Isso, aliás, é o que mais gosto. Agrada-me particularmente trabalhar, de alguma maneira, sobre uma espécie de mistério e de segredo em que sou eu quem tem o domínio desses materiais, desse desconhecido que permanece enigma para os outros, embora seja sempre uma negociação entre todos os implicados.

Quando decido começar a ensaiar um espectáculo, não sei onde ele vai terminar. E o que é que pesa aqui? A experiência, o conhecimento, uma fé, uma crença profunda que a experiência te dá. Por isso conta também o dar referências que eu domino, mas que eles, os intérpretes, à partida, não conhecem. Isto não

significa que tenha o domínio sobre o resultado da criação. O que vai surgir como espectáculo, o resultado, é algo muito processual, nesse sentido. Há uma crença absoluta no processo, no dia-a-dia, no trabalho desenvolvido diariamente com os intérpretes.

A *Pocilga* tem um aspecto interessante porque é, criada a partir de um texto dramático que é também um filme. O Pasolini escreveu primeiro a peça de teatro e depois fez o filme, e há diferenças. Por exemplo, no filme há uma linha narrativa paralela à narrativa oficial, que é a que existe na peça de teatro. Essa linha narrativa paralela, no filme, interfere e irrompe em cenas de maneiras muito abruptas; dispara para outro tempo, outro plano, outro espaço, outra época, que se articula com a narrativa principal. Isso deu muito material de discussão. Há uma cena na peça de teatro que não existe no filme, com um diálogo da personagem Julian, interpretada pelo Albano Jerónimo, com Espinoza encarnado num porco. O Pasolini escreveu-o na peça de teatro mas não o filmou...

Houve muitas discussões de alguns conceitos, como o conceito da diferença, o conceito da diversidade, ou o da monstruosidade. Foi muito estimulante pensá-los neste espectáculo da *Pocilga*, em que as acções obscenas e tudo o que

é matéria visceral é falado em cena mas não é visível, acontece fora de cena, como na Tragédia. Portanto, há todo um imaginário que não é visível. No entanto, essas referências eram importantes para povoar o universo que tratámos, com alusões a Pasolini, ao pintor George Grosz – um pintor alemão que pintava as pessoas como porcos, como crítica à burguesia, ao capitalismo. O Grosz é contemporâneo do Pasolini, ambos fazem uma crítica à burguesia. Tudo isto me fez pensar na questão racial, da negritude, que partilham a mesma temporalidade: as manifestações nos EUA, de classe e também contra o racismo, contra a discriminação – o Martin Luther King é assassinado em 1968... Tudo isto fez-me trazer esta ideia de sentimento de inferioridade, pela discriminação também, assunto que me interessa, e que tratava a *Pocilga*, como a [discriminação da] homossexualidade, que Pasolini decide trabalhar mas exagerando-a através da zoofilia, no sentido da monstruosidade do que não pode acontecer aos olhos da sociedade.

Estas questões fizeram com que levasse várias imagens para o Albano [Jerónimo] sobre manifestações das comunidades negras nos EUA. Ele aparece numa determinada cena com a cara pintada de negro aparentemente descontextualizado da narrativa

visual da peça. Isso interessa-me muito porque faz com que o espectador seja confrontado com uma imagem aparentemente estrangeira àquele contexto mas que rapidamente se ajusta, acho eu, no sentido de que há uma leitura possível sugerida, mais não seja pelo desconcerto. De repente, há uma ampliação de uma certa semiótica do teatro através de elementos que não pertencem àquela fonte que estamos a tratar, mas que são articuladas com outras referências que trago para ali. E esse jogo de contaminações e de combinações aparentemente e incoerentes cria uma outra dimensão e outra leitura.

Estes são alguns exemplos de referências que procuro articular como uma espécie de DJ, mas nunca fugindo da fonte. Interessa-me manter a linha principal do que ali se trata. Trago também, por exemplo, referências à cena de *O Cozinheiro, o Ladrão, a sua Mulher e o Amante Dela*, do Peter Greenaway [1989], quando estão a lavar com uma mangueira o corpo do Albano [Jerónimo], que está cheio de Nutella, que ali convoca, e se confunde, com excrementos de animal, mas é Nutella – a embalagem é mostrada. Esta crítica ao consumismo associado a um lado pop, também é explorado. Quero que se perceba que não se trata de uma acção autêntica, mas que é algo fabricado.

O que me interessa é o resultado, a leitura, essa ideia do poder da simbologia, da semiótica do teatro, em que vêes um corpo com uma coisa castanha ao mesmo tempo em que estás a falar de “pocilga”, e que te cria associações intuitivas, por mais que saibas que é Nutella. É fascinante para os actores trazer estas referências que são muito próximas do quotidiano, do consumismo, mas podendo transformá-las numa forma poética, gerando outros significados, em cena.

Não me interessa diferenciar muito entre aquilo que foi convocado por mim ou pelo intérprete – o que me interessa é o resultado, o que resulta de leitura da cena. Ainda assim, dentro da minha estética de trabalho e do que me interessa nos espectáculos, sei que vou trazer muito mais material de trabalho e referências do que os intérpretes poderão trazer. Ou seja, tenho um domínio maior do espectáculo, porque se trata de uma criação minha. Tenho sobretudo de ter o intérprete do meu lado, com uma confiança total, por um lado, em mim e, por outro, no desconhecido.

Tenho um domínio muito maior do espectáculo, porque se trata de uma criação minha. Tenho sobretudo de ter o intérprete do meu lado, com uma confiança total, por um lado, em mim e, por outro, no desconhecido.

A criação funciona como um acto de fé em cadeia. Como criador, tenho de ter a confiança deles em mim e no desconhecido. Eles têm de confiar no desconhecido através de mim.

Interessa-me ter pessoas com determinado perfil porque gosto mesmo de trabalhar este incógnito. Quando escolho um texto, é também por razões específicas. Os dois aspectos estão intrinsecamente ligados. Não sou um encenador ou artista em série, que produz em série. Também não se trata de achar

giro ou engraçado um texto. Trata-se de olhar para todo um percurso e toda uma identidade artística, do que tenho feito e do que me interessa fazer. Posso fazer duas criações no mesmo ano como estar dois anos sem fazer nenhuma. É um luxo poder fazer isto;

porque há uma tendência para se fazerem espectáculos em série, para ganhar dinheiro.

É importante a clarificação do contexto de produção. Quando decido fazer um espectáculo, quem está comigo tem de perceber muito bem porque é que aquele espectáculo está a ser feito. Trata--

se sempre da ideia de unicidade e de tratar aquele objecto como a coisa mais importante que estamos a fazer na vida naquele momento. Gosto muito que os intérpretes percebam isso e se entreguem. Eu estou totalmente entregue àquela experiência. Há uma imersão completa naquele objecto e é muito importante estarmos sintonizados nisso. Por exemplo, estou há um ano a trabalhar num espectáculo que vou fazer daqui a um ano [a entrevista de recolha deste testemunho aconteceu em 2018], *As Virgens Suicidas*. Portanto, estive dois anos a pensar e a maturar as ideias, e prossigo nesse exercício até começar a ensaiar aquilo que pensei há um ano, e que será diferente ou não. Essa ideia vai ser ainda alterada quando começar a trabalhar com os intérpretes, com a escolha que fizer. Tenho alguns intérpretes já pensados, mas não tenho todos, e a relação entre os intérpretes – entre eles – também vai condicionar a criação.

Interessa-me que os intérpretes estejam próximos de si próprios de algum modo, mas não sei se sei o que significa este estar

Interessa-me que os intérpretes estejam próximos de si próprios de algum modo, mas não sei se sei o que significa este estar próximo de si próprio.

próximo de si próprio. Quando faço esta afirmação, estou a pensar que em muitas criações não há personagens. Interessa-me mais a cena como paisagem que vai sofrendo mutações, e as figuras que surgem são elementos integrantes dessa transformação, em que o próprio espaço afecta os corpos e tudo está interligado. Estou mais interessado numa linguagem cinematográfica, mais ficcional, enfim...

A escolha dos intérpretes, previamente, já pode ter a ver com uma dimensão ficcional, porque imagino que podia ser um actor num filme... por exemplo... do Pasolini, com um nível de representação, com uma expressão específica, com uma imagem particular... Nesse sentido, penso utilizá-los como são, ou então o que associamos a um actor ou uma actriz, ou seja,

as qualidades e características que reconhecemos aos actores. Mas pode acontecer o inverso, pode acontecer interessar-me afastá-los de quem são ou tentar que construam uma outra imagem de si através dos “inputs” que lhes dou, que pode permitir que o espectador se confronte com uma imagem diferente

da que já tenha sobre ele. Gosto de jogar com as expectativas que os nomes dos intérpretes suscitam.

Uma criação é sempre um jogo de expectativas, também com os intérpretes. Jogo muito com esta ideia de mistério e de expectativa, também no processo.

Aquilo que um profissional relativamente a um não-profissional oferece a um criador não é melhor nem pior, é simplesmente diferente.

A ingenuidade, a generosidade de um *skater*

de um *Teorema*

é impagável. Adoro essa ingenuidade e essa generosidade, essa liberdade que muitas vezes esses intérpretes dão, que pode

passar pela não-complexificação de uma determinada acção.

Um actor tem tendência para mostrar que sabe fazer e um não-actor simplesmente faz, não mostra. Às vezes interessa-me isso.

A ideia de “fazer bem” é importante no que concerne ao intérprete.

Novamente, tem a ver com a dimensão profissional, em que se deseja que uma coisa corra bem dentro dos cânones profissionais – mas às vezes não é isso que interessa, não é essa execução

perfeita que interessa, mas antes uma autenticidade e dinâmica diferentes. Pode acontecer trabalhar com os intérpretes profissionais no sentido de tentar tirar, limpar um bocadinho essas tendências para fazer bem, porque a estética de um determinado objecto que esteja a trabalhar pode não reclamar isso.

Dá-me muito prazer trabalhar com actores profissionais e desarmá-los de alguma maneira, o que se traduz num armamento para outra coisa que eles não conhecem. Portanto, acabam por tomar contacto com

outra maneira de fazer teatro, outra forma de estarem protegidos, e outros mecanismos que não são aqueles mais convencionais, que já experienciaram

e a que estão habituados.

Não tenho sido muito intérprete porque tenho outras urgências. As pessoas convidaram-me para os seus projectos, mais por eu ser criador e fazer as minhas criações.

Quando entro em cena nos meus espectáculos, sou o encenador. Mesmo quando sou intérprete, entro como o criador. Não imagino que seja possível desvincular a minha imagem em cena de quem

Um actor tem tendência para mostrar que sabe fazer e um não-actor simplesmente faz, não mostra. Às vezes interessa-me isso.

sou, da pessoa que está a dirigir, a conceber, porque sempre pensei: mas se toda a gente sabe que sou o encenador, se está na ficha, mesmo não estando em cena, como é que, estando em cena, estou lá a fingir que sou actor e não encenador? Sempre me fez confusão essa dualidade. Acho que foi por isso que decidi que o encenador, em cena, quando entra como intérprete, nunca deixa de sublinhar o seu papel como encenador.

Mesmo quando crio a partir de um texto dramático, o encenador não pode deixar de ser quem é. Ele é quem assina. É o responsável pelo todo. Se vêes em cena o encenador, é porque há uma razão para o encenador estar em cena. Se não, porque é que não é o actor, um outro actor? Não podemos desligar um facto do outro, não pode ser só uma razão económica. Neste caso, trago várias outras questões, mesmo ao nível das acções que constituem a matéria das cenas. No *Teorema*, por exemplo, eu sou aquele à volta de quem todos os outros giram. Dentro da peça, eu componho a cena; ali, sou também aquele que encena. No espectáculo *Velocidade Máxima* também componho a cena, transformo os materiais, interfiro... No *Arco da Histeria*, sou eu quem assume que o espectáculo é uma colaboração com o Nilo Gallego, inspirado na Louise Bourgeois,

e [com] o ginasta. Esse papel da encenação está sempre presente no intérprete que sou, quando entro nos meus espectáculos como intérprete, que já muito raramente acontece.

Aos intérpretes dou muitas referências, sou muito chato, sou muito minucioso também. Trabalho muito no detalhe. E o melhor que pode acontecer é a revelação, quando funciona bem, e melhor do que esperavas e pensavas. Essa revelação é sempre o objectivo de cada criação. Andamos ali a experimentar, há muitas ideias soltas, que podem surgir num dia e não no outro, o que pode gerar que as pessoas não saibam muito bem o que estão ali a fazer – mas têm de acreditar. Depois há uma fase de composição desses materiais, que deixo mais para o final. É muito bom quando acontece esse instante em que os intérpretes percebem “ah, isto tem uma lógica e eu consigo fazer o meu percurso e ter a minha liberdade dentro disto”. Esse é o momento mais importante. É aí que se faz a afirmação do espectáculo, também para mim próprio como encenador.

**NOVAS
VOZES
NO TEATRO,
AQUAMATRIX
E A
INTERPRE-
TAÇÃO
DO MUNDO**

Quando Mário Carneiro assume a direcção da Fundação GDA, há todo um novo mundo por reorganizar. Traz a experiência do teatro universitário, o ÍBIS, do ISCTE – Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (onde estudou Antropologia Cultural), que reactiva com Margarida Marinho e Paulo Filipe Monteiro, de quem fora aluno, estreando-se como actor numa versão de *A Espuma dos Dias* de Boris Vian (1987). Fez o primeiro curso de teatro do IFICT, entrou em mais algumas peças como actor, mas sempre com a leveza de que “deve ser giro fazer teatro”, acabando por encontrar, mais tarde, um outro sentido para esse impulso iniciático. “Acho que o que me interessou, que liga o teatro e as ciências sociais, tem a ver com uma dimensão da transcrição da sociedade, da leitura e da tradução do papel do outro, da falibilidade das nossas certezas e das nossas convicções.” Ainda fez um Karl Valentim com Lídia Franco, mas descobriu o que lhe animava os dias: viabilizar os projectos dos artistas.

Nesses tempos, a ideia de “produção” em artes do espectáculo era uma realidade distante, muitos viam-na como “exótica”, mas foi nesse campo que começou por ganhar experiência, inicialmente sem muita consciência do que estava a fazer. As artes surgem assim como meio natural de transposição ou aplicação prática do que as ciências sociais estudam, nessa ligação “entre o compreender uma sociedade e narrá-la, ou actuar sobre ela através das artes, com uma componente sociológica muito curiosa”, que vem a ganhar ainda mais significado no seu perfil de gestor e organizador.

É em finais da década de 80 que lhe surge uma outra oportunidade de relacionar a experiência dupla que havia tido no teatro – de dentro, como intérprete, e de fora, como gestor cultural. É desafiado a produzir o espectáculo *À Procura do Presente: Uma Grande Aventura sobre a Busca da Nossa Identidade*, com texto e direcção de Adolfo Gutkin (Novembro de 1987), na Fundação Gulbenkian, no âmbito de um conjunto de iniciativas dedicadas ao Expressionismo, intitulado *Azares da Expressão* e definido como “ciclo de manifestações”.

Do elenco de *À Procura do Presente* faziam parte Ruy Furtado, Glicínia Quartín, João Lagarto, José Lopes, Ávila Costa e Diogo Dória. Mário tinha apenas 21 anos e equilibrava, um pouco intuitivamente, um elenco de actores profissionais, e mais cerca de três dezenas de alunos do IFICT, numa história que começava na Idade Média e terminava no século XXV.

A experiência levou-o a ser convidado a ficar mais um ano e desenvolver um conjunto de acções de formação para actores, dinamizando um andar num prédio frente à sede da Gulbenkian, na Avenida de Berna. O facto é particularmente intrigante quando a historiografia das actividades da Fundação Gulbenkian nas décadas de 80 e 90 do século passado nas artes performativas tem estado centrada no protagonismo, merecido, do Serviço Acarte, mas deixando de fora outras iniciativas relevantes, que, pela sua complementaridade, deram ainda mais substância e significado ao trabalho desenvolvido pelo Acarte. Exemplo disso mesmo é a existência deste apartamento pertencente à Gulbenkian, no número 56 da Avenida de Berna, que foi dinamizado com acções de formação que trouxeram a Portugal nomes que se revelaram fundamentais no desenvolvimento de novas linguagens artísticas, como Polina Klimovitskaya ou Howard Sonenklar, por exemplo.

Foi rápido o caminho que o levou daí para a valorização da formação, em articulação com a prática artística, acompanhadas do desenvolvimento de um espírito crítico, integrando as dimensões sociais e políticas, o que implicava “permitir que os artistas tivessem a possibilidade

de exprimir os seus talentos e as suas capacidades, o que não passa só pela capacidade de produzirem os seus espectáculos mas também por terem formação, adquirirem conhecimento eles próprios”, segundo Mário. Esta visão ainda hoje informa o trabalho que desenvolve na Fundação GDA.

O passo seguinte foi a criação da produtora Protea, em finais dos anos 80, que levou à cena peças de Nigel Williams ou David Mamet, mas também primeiras criações de Francisco Camacho ou Mónica Lapa. “Havia tudo por fazer”, lembra Mário, “e a consciência clara de que tínhamos de ganhar pessoas, tínhamos de ter mais actores, mais encenadores, mais criação, mais técnicos profissionais, para que pudesse haver de facto um juízo crítico e informado por parte também dos espectadores”.

A Protea procurava responder a isto, acompanhando todos os patamares da viabilização dos projectos artísticos, desde pedir apoio ao Estado, pesquisar financiamentos privados... e sobretudo trabalhar profundamente a dimensão

da comunicação e divulgação, que continua a considerar fundamentais. “Há pormenores que podem parecer menores, mas que são essenciais, como a exigência de todas as peças terem um programa...”

Nesse sentido, a ideia de concepção de um espectáculo era já entendido como elemento agregador de múltiplas acções. Foi o que aconteceu com a peça *Inimigos* de Nigel Williams, que a Protea produziu, e que José Wallenstein encenou, apresentada no Clube

Estefânia em 1990, e que foi acompanhada da edição do single “Submissão/ Tu aí” dos Xutos & Pontapés – que assinaram a banda-sonora da peça –, de uma exposição de fotografia, da edição do livro com o texto da peça, e ainda de um colóquio sobre violência na escola.

Do percurso de Mário Carneiro faz parte a direcção do sector de teatro do serviço de Belas Artes da Fundação Gulbenkian, que desenvolve de 1991 a 1996, onde surge o programa de apoio às companhias de teatro por uma via menos evidente – destacando-se como icónico o lançamento do apoio a jovens encenadores –, permitindo-lhes a contratação de técnicos, produtores, gestores, ou assessores de comunicação. É ali que Mário ganha consciência de que está a lidar com uma perspectiva mais

"A criação da produtora Protea, em finais dos anos 80, levou a cena peças de Nigel Williams ou David Mamet, mas também primeiras criações de Francisco Camacho ou Mónica Lapa. “Havia tudo por fazer”, lembra Mário Carneiro, “e a consciência clara de que tínhamos de ganhar pessoas, tínhamos de ter mais actores, mais encenadores, mais criação, mais técnicos profissionais, para que pudesse haver de facto um juízo crítico e informado por parte também dos espectadores”.

alargada da ideia da gestão das artes, também numa dimensão nacional, e actua na tentativa de compreender o fenómeno numa perspectiva global, política e económica, de um ponto de vista estratégico sobre a sociedade.

Entretanto, é convidado para fazer esse espectáculo emblemático da Expo98 que foi o *Aquamatrix*, de que é co-autor, que o fez interromper por três anos o trabalho na Gulbenkian, onde regressa em 1999 para dar forma a uma mudança no paradigma daquele serviço: como Director-Adjunto do CAM, com direcção de Jorge Molder, vai gerir a fusão entre o Centro de Arte Moderna e o Acarte, determinado pelo Conselho de Administração.

A expressão emblemática dos Encontros Acarte dá lugar a um evento mais contínuo no tempo e desafiador de categorias a todos os níveis, com o nome de Capitals.

Maria de Assis toma o lugar de sua Assessora da Direcção. Juntos, ainda realizam os Encontros no seu formato tradicional, em 2000 e 2001. A partir de 2002 desenham o novo modelo, que arranca em 2003, com Maria de Assis a liderar aquela versão mais radical de encontros entre todas as artes, que apostava claramente na investigação e debate “num clima de intensa colaboração entre criadores nacionais e internacionais”, como dá conta Lucinda Canelas no *Público*.

Mário Carneiro deixa a Gulbenkian e o cargo de director adjunto ao fim de 14 anos de actividade, em 2003, a pedido próprio, para se lançar no desafio da Experimenta Design, onde ficou até 2012. Na Bienal foi, primeiro, Director Executivo, e depois Vice-Presidente. Seguiu-se a Secretaria de Estado da Cultura, tendo sido adjunto do Gabinete do Secretário de Estado Jorge Barreto Xavier, no XIX Governo Constitucional.

Em finais de 2018, a tendência de crescimento do investimento da Fundação GDA nos artistas e a diversificação das acções e áreas de intervenção é assinalável. A questão que se coloca é como responder ao desafio de fazer reflectir na actividade da Fundação as necessidades que se identificam numa sociedade em permanente transformação.

“Há todas essas dimensões novas do ponto de vista sociológico, a questão da precariedade do trabalho associada ao desemprego, e à precocidade do desemprego, que afecta muitos artistas. Este é um aspecto que está também, possivelmente, associado ao aumento da esperança de vida,

“Há todas essas dimensões novas do ponto de vista sociológico, a questão da precariedade do trabalho associada ao desemprego, e à precocidade do desemprego, que afecta muitos artistas.”

Mário Carneiro

que faz aumentar a idade de reforma. Há muitas profissões artísticas que não podem ser desenvolvidas naturalmente, que são por natureza de desgaste rápido, mas também os actores e os músicos, em muitos casos, têm grande dificuldade em manter uma vida activa coerente, constante e sem interrupções. Mesmo aqueles que têm reformas, muitas são miseráveis, até porque a precariedade da vida profissional não lhes permitiu fazer descontos regulares...”

Nesta fase de vida da Fundação, a direcção de Mário Carneiro já identificou as linhas centrais de acção: multiplicação das oportunidades de trabalho, a possibilidade de desenvolver

os projectos artísticos, “que correspondem às dimensões óbvias do que me parece ser a função de uma Fundação deste tipo: assegurar que os artistas trabalham o mais possível, num quadro de salvaguarda dos seus direitos e com um amparo social mínimo de dignidade garantido”. Daí o trabalho sobre o estatuto profissional, de que o lançamento dos seguintes livros em 2017 e 2018 são mais um exemplo: *Código do Direito de Autor e Direitos Conexos*, edição organizada e anotada por Lucas Serra; *O estatuto profissional do artista Regime Laboral e de Segurança Social*, relatório de levantamento do regime nacional e dos regimes estrangeiros de Augusto Pereira Portela; e *O Estatuto Profissional do Artista – Regime Fiscal: Perspetiva Nacional e Direito Comparado* de Glória Teixeira.

"As dimensões óbvias do que me parece ser a função de uma Fundação deste tipo: assegurar que os artistas trabalham o mais possível, num quadro de salvaguarda dos seus direitos e com um amparo social mínimo de dignidade garantido"

Mário Carneiro

PONTO E CAOS.

Joana von Mayer Trindade

I. Um ponto. Nem mais, nem menos.

Danço, logo existo. Abordo nesta primeira parte a significação, marcada pela subjetividade do meu trabalho performativo, da expressão “*trazer algo incompreensível e original para o mundo*”.¹ Relaciono-a com a negociação do que é a autoria em projetos de dança, um espaço misto de interpretação e de direcção. Utilizo a noção de ponto, ponto geométrico, como metáfora para revelar, na medida possível, a essência do que quero tratar. O ponto existencial de onde parto, como possibilidade para revelar a identidade singular e única de cada um neste mundo magnífico. O ponto que, em abstrato, se transformará numa linha. Uma linha com a possibilidade de penetrar e atravessar as fronteiras do eu, em primeiro lugar, do espaço, em segundo, e do universo, em terceiro.

Para avançar e sustentar este esforço de reflexão partilho duas memórias, dois momentos diferentes na minha experiência da peça a solo *Abbadon*,² de Hugo Calhim Cristóvão e Paula Cepeda Rodrigues:

MEMÓRIA I:

Recordo-me muito bem do dia em que entrei numa quase caverna. Um quarto diminuto dentro de uma casa abandonada. Uma mulher estava no seu interior. Ajoelhada, com as mãos fechadas, em punhos. O rosto inclinado, a olhar para o chão. Senti pressão a crescer dentro de mim. Vibrações a reverberar. Na minha pele, o calor do seu corpo. Ela, ali, sem qualquer movimento exterior. Ocorreu-me que no final o solo seria imóvel, estatuário. Sem que um dedo se movesse, as lágrimas a correrem-lhe pela face. Enquanto desciam, o texto dramático da peça começou a emergir da boca em plena voz. A força subterrânea do estático era arrebatadora. Através do espaço, a voz ressoava e ecoava. Este era o primeiro ensaio de *Abbadon*, já com o texto memorizado, antes

da criação da estrutura física de ações. A posição de total imobilidade representa o ponto, o ponto original, contendo em si mesmo todas possibilidades para a concretização de uma performance total. Este momento a que assisti foi muito antes da estreia de *Abbadon*.

MEMÓRIA 2:

Estreia de *Abbadon*. *Abbadon* concretizou-se com uma série de ações de elevada complexidade, física e emocional, de alto grau de dificuldade. Justaposição de mundos onde, segundo a segundo, ocorria uma emergência de inovação, formalmente provocante e explosiva, geradora |de intensidades sobre-humanas de presença, movimento, sensação. Todos os elementos conjuntos, mas destacando-se individualmente do todo. Um a um, por si. Comparo-o a um oráculo do caos de todo o mundo vivo. Nada podia domesticar, conter, dominar esta criatura. O que estava em cena não era teatro, dança ou performance. Era uma criatura viva, incorporada numa partitura física e psíquica, precisa e altamente exigente. Superou o imaginável e o previsível. Verdadeiro ato demiúrgico.

Diz Elizabeth Grosz:

“Não estou interessada em efectuar avaliações qualitativas das obras de arte, em distinguir a arte ‘boa’ da ‘má’ ou a ‘erudita’ da ‘popular’, em estabelecer algum tipo de hierarquia entre as várias artes, mas em explorar as relações peculiares que a arte estabelece entre o corpo vivo, as forças do universo e a criação do futuro, a pergunta mais abstracta de todas, que, se forem abstractas o suficiente, podem fornecer-nos uma nova forma de compreender o concreto e o vivido.”¹

Considerando as duas memórias, apercebo-me de uma distância assinalável. De um momento de imobilidade, de concentração total e quase fixação postural, para uma radiação de impulsos que ocupa totalmente os espaços. A primeira memória ocorreu após um período de pesquisa, no curso do qual foram seguidas muitas direccionalidades não imediatamente relacionáveis com a composição do solo. Incluiu estratégias de treino, partituras de improvisação, meditação e exploração de sonhos, escrita e desenho automáticos, estudos dramaturgicos – uma abordagem estruturada que gradualmente criou, partindo de um espaço de existência quotidiana, o universo virtual sistematizado de *Abbadon*. Criou um ponto interno vivo, uma forma latente, ainda desconhecida. Já presente no momento da minha

primeira memória. Pronto para disparar, pronto para se descobrir como um espetáculo integral e total. Seguiu-se o tempo em que este ponto se expandiu numa estrutura física e emocional complexa. Como uma seta delirante. Impulso após impulso, movimento seguido de movimento. Sem hesitação, sem reconsiderações, sem recuos. O material brotou vida própria, conquistando o espaço de assalto, emergindo incompreensível no mundo, como se sempre lá, incorporado, latente.

Diz Hugo Calhim Cristóvão:

“Senti o teatro como uma exploração sistemática da escuridão invisível, uma forma de construir sonhos imateriais de modo a que estes se tornem vivos na materialidade concreta da carne e da voz. Um lugar de absoluto excesso e absoluta simplicidade onde a vida aparece com a rudeza e a subtileza físicas trazidas por tudo o que deriva o seu significado de uma relação simbiótica com o silêncio e com o que é silenciado. Esta concepção serve agora como um horizonte inalcançável que ainda guia e aponta a direcção do olhar, da mão, e da boca.”²

Este é o ponto para que quero chamar a atenção na execução de uma peça. O ponto que faz com que esta aconteça ou não, ainda de acordo com Hugo Calhim Cristóvão. O ponto de ebulição, que:

“É uma questão de loucura, não de sanidade. A sanidade não leva a lado nenhum. Mas a loucura deve ser disfarçada com cuidado para a sobrevivência sadia do indivíduo, se este quiser continuar a explorar a inacreditável loucura da existência.”³

O construído durante o processo de pesquisa era um território extremo, claro e único. Um ponto de convergência. Construir um destes pontos significa criar um mundo muito específico, muito singular, do qual uma infinda variedade de seres cresce e emana. O conceito de território, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, funciona como uma possível metáfora para o explicar:

“Se tentar explicar vagamente o que me choca num animal, a primeira coisa que me fascina é que cada animal tem um mundo. É curioso porque muitas pessoas não têm um mundo. Elas vivem a vida

que todos vivem, não importa quem, não importa o quê. Os animais têm mundos. O que é um mundo animal? Às vezes é extraordinariamente limitado. E é isto o que me comove. Os animais reagem a muito poucas coisas. Assim, a primeira característica do animal é a existência de mundos animais específicos, peculiares; e é talvez a pobreza daqueles mundos, o carácter reduzido daqueles mundos, o que me interessa mais. O que me fascinou absolutamente são as questões do território. E, com o Félix, desenvolvemos um conceito, quase um conceito filosófico, sobre a ideia de território. Os animais com território (há animais sem território), os animais territoriais são prodigiosos. Porque (...) constituir um território é quase a génese da arte. Deixar o território significa aventurar-se. E afirmo que o território só existe em relação a um movimento que este deixa. Para concretizar isto, preciso de um nome aparentemente bárbaro. A partir daqui, com o Félix, construímos um conceito de que gosto bastante, que é o de 'desterritorialização'. A noção com novas reivindicações é a de que não existe sequer território sem a existência de um vector de saída do território, e não é possível sair do território, não existe desterritorialização, sem um vector de reterritorialização num qualquer outro local.”⁴

A criação de um mundo num contexto particular de execução artística, que comparo com um território e, em última instância, à criação de um ponto, é a forma como encaro a autoria em dança. O oposto de uma dispersão, de ausência de tensão no processo criativo. O autor e/ou intérprete precisa não só de se desterritorializar a si mesmo, mas em simultâneo de se re-territorializar no novo, através da aproximação sistemática a um território outro. As questões relacionadas com o solo, e com a autoria, são, portanto, relacionadas na solidão de um ponto original. Somente a partir desta solidão, um ponto só, é que o solo e a dança podem emergir incompreensíveis. A solidão é uma consequência do que se abandona.

Este ponto-espaco, onde algo em potência se insinua, é descrito por Ric Allsopp como “espaco de aparência”⁵ “um espaco epifânico ou visionário, no sentido em que revela algo ou algum sentimento que não era aparente antes, e que persiste para além das condições materiais e estéticas da performance” (Allsopp, 2009, p.2).

É o ponto-centro de tudo. De onde tudo emana e para o qual tudo converge. A possibilidade originária, concreta, de que uma linha se forme, de que um círculo se forme, de que todas as restantes figuras geométricas possíveis se formem.

Os trabalhos de Richard Long também podem ilustrar a metáfora do ponto, em estreita relação com padrões geométricos inscritos em paisagens naturais. Em trabalhos como os de Richard Long, o ponto torna-se o resultado de uma acção que deixa um rasto enquadrado na natureza, um ponto visível fora do corpo do autor. Uma marca cujo objectivo é resistir, mais ponto de chegada do que um ponto de partida. As obras de Richard Long são o resultado de processos semelhantes à meditação por um caminhar exaustivo. Guiado por um enorme respeito pela natureza, pelas sua estrutura e formas subjacentes, Long cria obras que resolvem tensões no uso de dimensões maiores do que a vida. Entre visibilidade à distância e invisibilidade a distâncias curtas. Entre a sua existência enquanto objectos reais num espaço exterior e a documentação prevista através da fotografia e da escultura. Compartilhando os vestígios do seu trabalho com os não-caminhantes dispostos a viajar pelos seus trilhos de experiência.

Long nunca faz alterações significativas nas paisagens que atravessa. Marca o solo de modos específicos, ajusta os dados geométricos naturais de um lugar através, por exemplo, da disposição de pedras em novos padrões, aparentemente incompreensíveis no espaço já dado. Esculpe diretamente nas paisagens. As suas obras pertencem às paisagens nas quais foram criadas. Quando lhe solicitam exibição em galerias oficiais e formais, Long enfrenta dificuldades de translocação. O seu trabalho usa materiais originais das paisagens onde as obras de arte foram originalmente criadas. Nas suas palavras: “A natureza sempre foi um tema artístico, desde as primeiras pinturas rupestres até à fotografia de paisagem do século XX. Como artista, queria usar a paisagem de formas novas. Primeiro, comecei a fazer trabalho exterior usando materiais naturais, como erva e água, e isto conduziu-me à ideia de construir uma escultura caminhando. Esta escultura consistiu numa linha reta num campo de relvado, que era também o meu próprio caminho, conduzindo a ‘lado nenhum’. Nos primeiros mapas de trabalhos subsequentes, quando gravava caminhadas muito simples mas precisas, a minha intenção era fazer uma arte nova que fosse também uma maneira nova de caminhar: caminhar como uma forma de arte. Cada caminhada obedecia ao meu próprio itinerário singular, formal, com um motivo original, que era diferente de outras categorias associadas à marcha, tais como viajar. Cada caminhada, ainda que não fosse conceptual por definição, concretizava uma ideia específica. Assim, caminhar –

enquanto arte – permitia-me, de forma simples, explorar as relações entre o tempo, a distância, a geografia e a medição. Esses passeios estão registados no meu trabalho da forma mais adequada a cada ideia diferente: uma fotografia, um mapa ou um texto. Todas essas formas alimentam a imaginação.”⁶

Tanto em *Abbadon* como na prática de Richard Long é criado um processo bem estruturado em clara relação com um foco processual, no qual o resultado final é diretamente determinado pela intenção original. Ponto original a partir do qual as peças se revelam organicamente como uma realidade total, como mundo. No performativo, na dança, o ponto está menos relacionado com localizações específicas em espaços geométricos, e muito mais relacionado com a definição de estruturas específicas para o corpo se mover de forma autónoma, por si só. Com intencionalidade e linhas de metamorfose. Ações sucessivas num determinado tempo e num determinado espaço. Dentro e fora de um determinado tempo e de um determinado espaço.

Que gramáticas estão a ser criadas quando alguém tem por objectivo entrar na criação de um novo território, que não existe ainda na totalidade, mas que está a ser criado no próprio acto, de intérprete, de penetrar as suas fronteiras? Isto é uma pergunta central. Cada processo exige a sua própria gramática, cujo conteúdo será essencialmente diferente de todas as outras gramáticas, partilhando vetores idênticos numa necessidade orientada pelo desejo de habitar o que ainda não se compreende. Um ponto estrutural, a partir do qual o incompreensível emerge e para o qual o que já se conhece, é reduzido a uma base comum mínima.

Roland Barthes sugere, em *Camera Lucida*, que a fotografia só será misteriosa ou intrigante se englobar o que ele designa por *punctum*:

“[O] segundo elemento vai quebrar (ou pontuar) o *studium*. Desta vez não sou eu que o procuro (à medida que invisto pelo campo do *studium* com a soberania da minha consciência), é este elemento que se levanta da cena, ele sai disparado como uma flecha e trespassa-me. Existe uma palavra em latim para designar esta ferida, essa picada, esta marca feita por um instrumento pontiagudo: a palavra adequa-se tanto melhor porque também se refere à noção de pontuação, e porque as fotografias de que estou a falar têm, de facto, pontuação, estando até, por vezes, salpicadas por estes pontos sensíveis; estas marcas, estas feridas são, precisamente, inúmeros pontos. Este segundo elemento que irá perturbar o *studium* designarei, portanto, como *punctum*; pois *punctum* é também: ferrão,

mancha, corte, pequeno buraco – e também um lançamento de dados. O *punctum* de uma fotografia é aquele acidente que me instiga (mas também me causa ferimentos, o que é comovente para mim).⁷

Aventurar-se em espaços isolados e inóspitos, passo a passo conquistando uma gramática da criação de modo a produzir uma linguagem original, é ser capaz de dominar estes pontos. Pontos que, em seguida, irão ganhar vida e crescer como setas disparadas pelo intérprete, e que retornam para si, sendo simultaneamente os trilhos e aquele que caminha nesses mesmos trilhos. Em dança não podemos ver os pontos representados externamente, como no caso da fotografia, ou como no caso das obras de Richard Long. O *punctum*, ou ponto, não é dissociável do intérprete. Mas deve, no entanto, estar presente de modo autónomo.

“Deve existir, num determinado nível de pensamento de um autor – do seu desejo consciente ou inconsciente – um ponto onde as contradições são resolvidas, onde os elementos incompatíveis podem ser mostrados para se relacionarem uns com os outros ou para serem coerentes em torno de uma contradição fundamental e original.”⁸

Esta interrogação resume a questão que está a ser abordada até agora neste artigo:

Como se tornar um ponto espiritual para apoiar e navegar esta multiplicidade?

As aproximações às metáforas e interpretações semânticas do ponto em disciplinas como a geometria, a linguística, a religião, a magia, a meditação, podem ajudar a esclarecer o seu uso possível no que diz respeito à negociação da autoria e interpretação em projetos de dança.

Diz Kandinsky:

“[U]m ponto geométrico é um ser invisível, imaterial. Se o virmos de um ponto de vista material, torna-se zero. De certo modo, este zero – o ponto geométrico – fomenta a maior retenção possível. Este ponto geométrico é a única e última união do silêncio e da palavra. Assim, de certa forma, o ponto geométrico encontrou a sua forma material, em primeiro lugar, na escrita; pertence à linguagem e tem como

significado o silêncio. Na fluidez da linguagem, o ponto é o símbolo de interrupção, o Não-ser (elemento negativo) e, ao mesmo tempo, é a ponte entre o Ser e o outro (elemento positivo). Na escrita, este é o seu significado interior.”⁹

A autoria e interpretação a solo, a autoria e interpretação em dança, tal como estou a apresentá-la, exige no começo o silêncio da maior retenção possível. O zero sem qualquer materialidade. A pressão da exigência inominável a ser enunciada. Uma agitação interna, uma excitação anónima. O que faz avançar o solo, o que se procura sozinho no estúdio, nasce dentro deste ponto. Sem nome, sem forma, sem som, sem materialidade. Um ponto que começa a ressoar, a falar, a construir tensão, a movimentar-se inevitavelmente de um ponto para outro ponto. De ponto em ponto os materiais ganham vida. Tal como numa tela, a partir de um ponto podemos criar uma linha, todas as geometrias, todos os sólidos.

Diz Ramsay Brut:

“A solidão de estar no palco com uma inclinação para o mundo é a condição da possibilidade deste espaço vazio animado.”¹⁰

Ou, como Levinas explica, sem perder o medo da solidão o nosso ser nunca aparecerá. Nunca será completamente revelado ao Outro:

“Na realidade, o facto de Ser é o que é mais privado; a existência é a única coisa que eu não posso comunicar; eu posso falar sobre isso, mas não posso partilhar a minha existência. A solidão aparece assim como o isolamento que marca a própria manifestação do Ser.”¹¹

Na prática da meditação Zen, quanto mais nos focamos na postura corporal, ouvindo o ritmo da respiração, mais uma suspensão ocorre em que tudo é descartado. Não se é mais do que um ponto de alteridade restante. Um ponto mínimo de conexão – que mantém todos os mundos juntos, de dentro para fora, cheios de possibilidades – entre o infinitamente grande e o infinitamente pequeno.

No fim da sua vida, Kandinsky observou que as formas começaram a depurar-se de forma intensa. Tornando-se mais leves e mais fantásticas, abstrações que invocavam existências microscópicas. Poder-se-ia dizer

pontos. Seres vivos vindos de espaços exteriores, espaços fora dos territórios compreensíveis. A magia do ponto é que este é um só, único e singular, mas gera, no entanto, multiplicidade. A partir do ponto uma linha pode crescer, uma linha curva ou reta projetando-se em n-espaços dimensionais. Em dimensões múltiplas. E um mundo de eventos incompreensíveis poderá aparecer, uma epifania profana. É exatamente desta forma que compreendo o tema proposto. Ser duplamente autor e intérprete significa, no final, ser um verdadeiro agente. Um fazedor de mundos vivos cuja natureza é organicamente inteira, total e nova. Outras negociações da autoria e da interpretação não são criativamente relevantes.

Este criar, note-se, muitas das vezes não é feito em solidão e sim acompanhado. Acompanhado pelo coreógrafo/autor e/ou pelo dito acompanhamento dramático, olhar exterior. Aparentemente, as fronteiras entre autor e intérprete diluem-se durante o processo de criação.

No concluir da obra, estas fronteiras tornam-se a distanciar e assumem-se as posições definidas e iniciais de autor e intérprete do início da criação. A obra de arte contém em si autoria e *craft* de ambas as partes envolvidas – autor e intérprete. Mas ambas são originalmente e especificamente de mundos diferentes. Que se tocam, se aproximam, se *enamoram* durante o processo de criação. Face a este enamoramento, a própria distinção entre autor e intérprete mostra-se, para os fins deste artigo, uma negociação criativamente irrelevante.

“O agente do movimento original é um ponto que se coloque a ele mesmo no curso da sua própria trajetória.”

*Paul Klee.*¹²

2. O Caos como uma ferramenta inevitável em composição.

***“Toda a criação começa no caos,
desenvolve-se no caos e termina em caos.”***¹³

Na parte II deste artigo, o tema a que me proponho é a natureza do Caos como uma ferramenta inevitável para a composição/interpretação coreográfica. O ponto pode ser igualmente descrito, percebido, como metáfora daquilo que no fim extraímos do interior de uma velocidade infinita, das linhas infinitas revolvidas no caos. Após termos quebrado as fronteiras que nos dificultam a lida do caos, por dentro de todas as crises, entusiasmos, embaraços, que apenas o caos é capaz de provocar. Sendo um ponto apenas um ponto, o ponto não é nada mais ou nada menos do que o caos em si mesmo. Mas não é um caos de uma natureza impessoal. Tem a singularidade da uma visão única no seu interior. Conquistada. Esta conquista é uma das razões pelas quais vale a pena lidar com o Caos. O que é, então, o Caos?

É um atractor estranho, na direcção do qual me sinto inevitavelmente atraída, sugada. Desvela o tecido quer da vida quer do trabalho em estúdio. Um antídoto para o egoísmo generalizado. Para criar uma composição relevante, independentemente de como isso se materialize, sendo duplamente intérprete da criação, tenho sempre que mergulhar no caos, ceder à atracção. Não vem até mim. Sou eu mesma que me proponho

a entrar por ele adentro. Saberei se sobrevivi ao caos se uma centelha corporal significativa sair dessa viagem viva e presente. O caos produz--me forças contrárias, tensões, conflitos, desesperos, alimentando-se dos resíduos mais ínfimos de todas as definições daquilo que acredito. Para sobreviver verdadeiramente ao caos, em fragilidade produtiva, em composição, devo adoptar um estado de vigilância onde nada é indiferente. Fazendo escolhas constantemente ou sendo constantemente forçada a fazê-las. Tudo, não importa quão irrelevante esse tudo seja, se torna numa questão de morte ou de vida. Ao compreender no caos, o sujeito debate-se com abismos inconscientes, vibrações, energia pura, velocidades infinitas, intensidades, sensações, loucura, imprevisibilidade, pluralidade, possibilidades infinitas, campo aberto. Abandonando os padrões ou as expectativas preconcebidas. O sujeito está muito receoso, o bastante, e muito entusiasmado, o bastante.

Diz Ralph Abraham:

“Este é outro nível (...) a que estou a chamar Caos, ou o inconsciente de Gaia. Isto contém não a forma, mas a origem da forma, a energia da forma, a forma da forma, o material de que a forma é feita.”¹⁴

O caos exige possibilidades para o impossível em todas as formas possíveis, existentes ou a emergir. Representa o fluxo constante de nenhum lado para nenhum lado; a dissolução dos limites e regras; o movimento livre da informação ainda não formada, onde todos os relacionamentos estão em marcha, dentro e fora. Dizem Deleuze e Guattari:

“O caos é definido não tanto pela sua desorganização, como pela velocidade infinita com que cada forma que começa a surgir nele desaparece. É um vazio que não é o nada mas um vazio virtual, contendo todas as partículas possíveis e desenhando todas as formas possíveis, que surgem apenas para desaparecer imediatamente, sem consistência ou referência, sem consequência. O caos é uma velocidade infinita do nascimento e do desaparecimento”.¹⁵

Na mitologia grega, para principiar com um princípio, e segundo Ralph Abraham:

“o caos significa uma espécie de vazio escancarado, sem limites, entre o céu e a terra e a partir do qual a forma emergiu. A criação surgiu

do Caos, mas o caos não significa desorganização ou qualquer coisa “negativa”, significa somente um enorme vazio. Nomes próprios como ‘caos’ na literatura grega não significam, em primeiro lugar, pessoas ou deuses humanoides, são princípios *abstratos*, particularmente em Homero, Hesíodo e na literatura órfica. O caos é um *conceito* do céu, Gaia é um *conceito* da terra, Eros é um *conceito* do espírito. Enquanto o Caos e Gaia são femininos em Hesíodo, Eros é bissexual e andrógino. Estes são conceitos *abstratos* do céu, da terra e da tensão criativa entre eles: o corpo, a alma e o espírito do mundo.”¹⁶

O Caos, enquanto caráter conceptual, é feminino, intuitivo, imprevisível, para lá de qualquer âmbito da total apreensão racional. Diz Rupert Sheldrake:

“Uma coisa que está clara é que o caos é feminino, e a criação a partir do caos é como a criação fora do útero, numa potencialidade que contém tudo a emergir da escuridão.”¹⁷

A partir destas linhas uma paisagem imaginária é percebida e gerada, *obscura*. Sem forma, sem nome. A partir dela tudo poderá emergir. O caos relaciona-se com um silêncio ressoante, vibrante, que somente a noite profunda oferece. Como se estivesse num sonho onde eu e não eu, interior e exterior, se unissem num estado eterno de metamorfose. Entre completa indiscriminação e um possível ponto de transformação. Bergson, no seu livro *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, fala sobre o movimento da intuição:

“Em vez de uma descontinuidade de momentos que se substituem um ao outro num tempo infinitamente dividido, o conhecimento irá perceber a fluidez contínua do tempo real que flui, indivisível. Em vez dos estados de superfície que cobrem sucessivamente algum material neutro e que mantêm com ele um relacionamento misterioso de fenómeno substancial, irá tomar partido de uma mudança idêntica que permanece a prolongar-se como numa melodia onde tudo se esteja a transformar, e que sendo ela própria substancial, não tem necessidade de apoio. Sem mais estados inertes, sem mais coisas mortas; nada mais excepto a mobilidade de que a estabilidade da vida é feita. Uma visão deste tipo, onde a realidade aparece como contínua

e indivisível, está no caminho que conduz à intuição filosófica.”¹⁸

Diz a lei dos estados de caos que uma ligeira alteração nas condições iniciais de uma dada situação pode resultar numa grande diferença no seu resultado final. O chamado “efeito borboleta”. Sendo o caos uma desorganização complexa dirigida por uma desordem oculta, um atractor estranho, uma ligeira alteração nele implicada pode conduzir a efeitos imprevisíveis para a composição coreográfica. Para compor, o indivíduo não se pode aproximar do caos sem um plano preciso; sem muitas ligeiras mudanças a impor à estrutura das suas ações. De que forma?

Deleuze e Guattari referem:

“É sempre uma questão de derrotar o caos por um plano secante que o atravesse.”¹⁹

Antonin Artaud, no seu livro *Van Gogh, o Suicidado da Sociedade*, faz a mesma pergunta em relação ao desenho:

“O que é desenhar? Como é que nós conseguimos fazê-lo? É a acção para criar um caminho através de uma parede de ferro invisível que parece estar localizada entre o que nós sentimos e o que nós conseguimos. Como devemos nós atravessar esta parede? É inútil bater com força, nós temos que desgastar esta parede e atravessá-la com uma lima, lentamente e, em minha opinião, com enorme paciência.”²⁰

O que é compor, como encontrar o significado essencial da composição coreográfica a partir dos planos onde o caos é enfrentado?

Invoco para este texto dois grandes pintores que exemplificam o processo de mergulhar no caos com o objectivo de compor, criar, agir. Ambos de alguma forma dialogando dentro do cerne do caos nos seus processos de concretização. O primeiro é Jackson Pollock e a sua técnica de *dripping*:

“Não trabalho a partir de desenhos ou de esboços a cores, *a minha forma de pintar é direta*. Geralmente pinto no chão, gosto de trabalhar numa tela grande, sinto-me mais à vontade, mais confortável, com uma área grande. Tendo a tela no chão, sinto-me próximo, mais parte do quadro; *desta maneira posso andar em torno dela, trabalhar a partir dos quatro lados e estar no quadro*, à semelhança dos pintores de areia índios, do Oeste. Às vezes uso um pincel, mas frequentemente prefiro usar uma vara; às vezes verto a tinta

diretamente da lata, gosto de usar tinta enriquecida especialmente para gotejamento; também uso areia, vidro partido, corda. *O método de pintar é uma evolução natural devido à necessidade*; quero exprimir os meus sentimentos mais do que ilustrá-los, e a técnica é somente um meio de chegar a uma afirmação. Quando estou a pintar, *tenho uma noção geral sobre onde me situo*, consigo controlar o fluxo da tinta, *não é acidental assim como não existe um princípio e um fim*. Às vezes perco o quadro, mas não tenho medo de mudanças, de destruir a imagem; porque uma pintura tem uma vida própria, *tento deixá-la partir*.²¹

A forma como Pollock trabalhava é conhecida hoje como *action painting* e insere-se na corrente do (assim chamado) expressionismo abstrato. Antes dele não existia. Uma das características mais fascinantes a sublinhar é o uso do corpo inteiro no ato de pintar, movendo-se em torno dos quatro lados da tela/chão, atirando a tinta para a tela/chão de forma violentamente enérgica, tornando-se ao mesmo tempo o criador e o habitante dos seus quadros, remexendo no caos como um lugar vindo da própria pintura a fazer-se, um lugar em que se mergulha. Não apenas no sentido da tela/chão, mas do mergulhar na pintura que se está a formar e a fazer. Nas descrições que Pollock sobre pintar, diz que:

- a) começava por olhar para a tela vazia em silêncio absoluto
- b) súbita e inesperadamente pegaria na sua vara ou pincel
- c) começava lentamente a atirar tinta para a tela
- d) o seu corpo começava a ficar cada vez mais envolvido
- e) os seus movimentos, de início lentos, gradualmente tornavam-se mais rápidos e semelhantes a uma dança
- f) mantendo um nível de atenção e de atividade diferente do normal, ele decidia que *era mesmo isto*.

O que há a realçar é o estado e o nível de concentração. Toda a atenção, energia e dedicação no acto de pintar. Cada gesto, acção, pensamento contribuindo para o mesmo objectivo sem objectivo. A noção de acidente não existe. Existe apenas incidência. Não há forma certa ou errada definida de antemão. Não há sequer espaço para julgamentos de tal ordem no seu processo de pintar. Quando Pollock diz “a minha forma de pintar é direta”, transfiro esta conexão para a própria experiência da composição de trabalho no estúdio, quando se começa a trabalhar num estado

de “*ready, fire, aim*”.²² Esse momento exacto, onde é sempre preciso, citando Hugo Calhim Cristovão:

“Cavar em de modo a agir no exacto ponto de viragem do momento presente, solucionando o problema de ter que criar problemas, não sendo o menor deles o facto de a improvisação apelar frequentemente à ausência de estrutura, à ausência de memória.”²³

A maior parte dos melhores quadros de Jackson Pollock apresentam as propriedades de fractais matemáticos (em si mesmo um milagre da composição). Não originam áreas positivas ou negativas (o mesmo). Não há qualquer parte interna ou externa, e as linhas ou o espaço através do qual se movimentam não descrevem formas ou figuras específicas, quer sejam abstratas ou representacionais. Pollock conseguiu, com a sua ligeira alteração inicial, libertar o gesto das linhas de pintura da sua função histórica primordial, a representacional (como é entendida no desenho tradicional). Abre, pelo contrário, espaços de n-dimensões de infinitas e possíveis sensações e interpretações. Referindo-se à forma como se deve olhar para a sua pintura, Pollock diz:

“... olhe passivamente e tente receber o que o quadro tem para oferecer e não elabore um tema ou uma ideia preconcebida daquilo que deve estar a ver /ser.”²⁴

Para alcançar totalmente este efeito de recepção no caos, tal como a composição tinha sido efetuada no caos, Pollock começou a atribuir números como títulos dos seus quadros. Como os números são neutros permitem que os espectadores olhem a pintura por aquilo que é – pura pintura a ser pintada. As ligeiras alterações iniciais de Pollock, uma após outra, conjugam-se com a imprevisibilidade. Pollock lida com o caótico, usando-o, indo além do visível e do conhecido, usando o fluxo do inesperado, criando formas que eram desconhecidas para ele até terem dançado na tinta. Em *Chaos, Territory, Art*, diz Elizabeth Grosz:

“Aqui, em vez de ser encaminhado através da codificação, o caos ‘é empregado ao máximo’, espalhado pelo próprio trabalho, enchendo cada polegada do campo pintado. Pintar aproxima-se tanto quanto possível de cair no próprio caos. Em vez do enquadramento

óptico ou geológico, a taticidade, a háptica domina. O padrão já não é discernível, todos os enquadramentos-padrão de referência (superior/inferior, figura/terra) são subvertidos. Desta forma, o olho fica confundido, pois ele funciona à mercê dos movimentos caóticos ou aleatórios da mão (e do corpo como um todo).”²⁵

Francis Bacon é o segundo pintor que gostaria de nomear neste artigo. Sou fascinada pela sua forma caótica de lidar com o corpo humano. Reestruturando partes como totalidades numa constante decomposição da figura, identificada como grotesca, muitas vezes horrível e animalasca. Representações emergentes da acidez do caos à hierarquia geométrica da figura e da identidade. Tratando partes do corpo específicas como cabeça, boca, ombros, costelas, joelhos, pés, pescoço, um olho, uma posição específica do corpo, Bacon tem a capacidade de, através de um processo de isolamento (partes já não determinadas a manter a forma e a coerência do todo), desfigurar ao extremo e em excesso até um ponto onde nenhuma fonte se mantém reconhecida como uma referência unívoca. Esbatendo as interpretações para se tornarem partes outras, saindo da moldura. Tornando-se verdadeiras identidades da distorção perceptiva, indutores caóticos para o espectador que testemunha o seu crescimento em direcção ao olhar.

Não se pode de facto aproximar-se do caos sem um plano. Bacon, antes de começar a pintar, concentrava-se na observação de fotografias descritivas, científicas – por exemplo, fotografias da boca em medicina dentária – para realmente estudar em detalhe uma parte do corpo humano antes de a lançar no enquadramento caótico da corrosão. Bacon dedicou um tempo considerável a examinar fotos de pugilistas, estudando as distorções que sensações e ações extremas de impacto provocam na forma normal de uma parte específica do corpo. Também as famosas fotografias de Muybridge eram uma fonte de grande inspiração. Esta pré-imersão na análise do descritivo foi método de incorporação do real no inconsciente, o suficiente para sobreviver ao confronto com o caos sem se perder totalmente no processo. Testemunhamos aqui uma estratégia executada com rigor, método e persistência, para derrotar o diálogo com o caos e subsequentemente o abstracto das suas qualidades, afectos e princípios, permitindo a Bacon pintar e criar visões de corpos metamórficos num movimento dinâmico interno, constante de carne, como se tudo fosse um sistema nervoso ressonante. Deleuze descreve este processo:

“A grandeza de Bacon reside na sua capacidade em capturar, como

mais ninguém, três tipos de forças: as forças sistólicas de isolamento (essas forças que Bacon torna visíveis nos seus campos de cor desbotados, nas formas como estes campos ou plataformas, figuras geométricas, isolam e delimitam uma figura), as forças diastólicas de deformação (aquelas forças que pressionam o corpo contra a terra, para enrugam ou deslizar sobre si mesmo, onde o corpo está em vias de se tornar outra coisa, um pássaro-guarda-chuva, um pedaço de carne); e as forças de dissipação (essas forças em que a figura se desvanece para deixar apenas o sorriso, apenas o grito), todas elas forças que separam, pressionam e se desvanecem no abismo do caos do qual elas foram extraídas. A arte aqui é a produção de sensações-carne como expressão das forças de isolamento, deformação e dissipação.”²⁶

O que significa, e de modo a concluir este artigo, compor dentro e a partir do caos como uma ferramenta inevitável no campo da dança/performance? O que é o Caos no âmbito da composição, o Silêncio no âmbito da composição, até mesmo o Pensamento do Caótico no âmbito da composição? Uma conjunção dançada destes três elementos: Pensamento, Silêncio, Caos, na acção e no gesto de mudanças ligeiras constantes.

Com o silêncio conseguimos detetar e sentir o mundo (do Caos) na sua vivacidade magnificente; no caos somos atravessados, derrotados, os medos e os desejos inconscientes vendo a luz (feitos como a luz da escuridão), modelando-se em sensações impregnadas que vibram elas mesmas porque contraem vibrações. Com o pensamento conseguimos detalhar o nosso plano de acção e de composição, sintetizando, e assim contextualizando, a nossa dança como ferramenta para experimentar a ferramenta inevitável que o caos é. Os três são aliados inseparáveis, trabalhando constantemente em conjunto, destruindo-se em conjunto, complementando-se e provocando-se mutuamente para compor e atingir o que surge de novo: significado.

Uma metáfora pode ser destacada com os conceitos mencionados no início deste texto: céu, terra e a tensão criativa entre eles. A composição implica polémica, tensão, crise, conflito, ritmo, uma forma genética em formação. Não há composição sem quebrar algo, quebrar formas, destruir através das formas, compor através das formas. Para isto, o caos é “inevitável”. Conflito e crise são imanentes ao acto de composição, a sensação de pânico que se sente ao enfrentar os olhos monstruosos do caos, o pânico

de que algo irá acontecer ou nada de nada irá acontecer, não somente uma sensação de medo, mas mais como se o tempo tivesse parado. Instante congelado fora do tempo linear, no qual se se continuar a apurar a sua implicação no evento que está a decorrer, alguma coisa irá definitivamente aparecer, e continuar a aparecer através de aparências.

A composição implica a resolução infinita das tensões; elementos são colocados, movidos, alterados, por ordem. As relações são renovadas, nunca cessando de ser criado com maior complexidade um movimento infinito e indefinido em direcção do “era mesmo isto”. Composição é organizar o tempo no qual o indivíduo inscreve as suas escolhas, incluindo ou excluindo, escolhendo, lidando com restrição, pressão, a partir do tempo para instantes fora do tempo, e no entanto, instantes que são temporizados. No livro *Theories and Documents of Contemporary Art* podemos ler:

“Não admira que o artista esteja constantemente a colocar e a deslocar, a estabelecer relações e a rompê-las; a sua tarefa é encontrar um complexo de qualidades cuja sensação é de que encaixam na perfeição – desviando-se em direcção ao desconhecido e ao caos, ainda que ordenados e relacionados a fim de serem apreendidos.” ²⁷

A metáfora conceptual (e o sentimento vivo) do Caos gera a compreensão da forma como, e da razão porque o caos é uma ferramenta inevitável para a composição em artes performativas. Atravessando um processo que é não linear e dinâmico, complexo, as redes, as negociações e também as composições da prática diária no estúdio. O Caos é sobre contradições incoerentes que criam significado. Ordem a emergir do caos de uma forma imprevisível, e ainda assim compreensível, nascida de novo, como acontece em algumas obras de arte excepcionais. Como afirmam Deleuze e Guattari:

“A arte realmente luta com o caos, mas fá-lo para originar uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação.” ²⁸

O caos é a terra, como Homero bem o sabia. A arte é uma lâmpada na terra. Existem outras. A composição é o caminho dos pés caminhando pela terra de dentro da terra, abrindo caminhos instantâneos por meio de instantes cronometrados fora do tempo.

NOTAS FINAIS

- 1 Grosz, E. (2008) *Chaos, territory, art – Deleuze and the framing of the earth*, New York: Columbia University Press. Tradução da autora.
- 2 Disponível em: <http://nuisiszobop.com/madness/>
- 3 Disponível em: <http://nuisiszobop.com/madness/>
- 4 *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. Realizado por Pierre-André Boutang [com Gilles Deleuze e Claire Parnet] (1988–9). Consultado em agosto de 2019 [<https://www.facebook.com/watch/?v=349262982103631>]. Tradução da autora.
- 5 Allsopp, R. (2009 [não será antes 2010?]) “Some remarks on a space of appearance”. Em BIT Teatergarasjen (ed.) *25: an anthology for the 25th anniversary for BIT Teatergarasjen*, Bergen: BIT Teatergarasjen..
- 6 Long, R. (2007) *Richard Long: selected statements & interviews*. Londres: Ben Tufnell Tradução da autora.
- 7 Barthes, R. (1981) *Camera lucida: reflections on photography*. Hill and Wang: New York. Tradução da autora.
- 8 Foucault, M (1977) “What is an author?”. Em Donald F. Bouchard (ed.) *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews*. New York: Cornell University Press, pp. 113–38. Tradução da autora.
- 9 Kandinsky, W. (2006) *Ponto, linha, plano*. Lisboa: Edições 70.
- 10 Allsopp, *Some remarks on a space of appearance*.
- 11 Levinas, E. (1985) *Ethics and infinity: conversations with Philippe Nemo*. Pittsburgh: Duquesne University Press. Tradução da autora.
- 12 Tradução da autora.
- 13 R. Sheldrake, T. McKenna e R. Abraham (2001) *Chaos, creativity, and cosmic consciousness*. Rochester, Vermont: Park Street Press. Tradução da autora.
- 14 Sheldrake, McKenna, e Abraham, *Chaos, creativity, and cosmic consciousness*. Tradução da autora.
- 15 *Deleuze e Guattari cit.* Plotnitsky, A. (2006) *Chaosmologies: Quantum Field Theory, chaos and thought in Deleuze and Guattari's What is Philosophy?*. Paragraph 29(2): 40–56. Tradução da autora.
- 16 Sheldrake, McKenna e Abraham, *Chaos, creativity and cosmic consciousness*.
- 17 Sheldrake, McKenna e Abraham, *Chaos, creativity, and cosmic consciousness*. Tradução da autora.
- 18 Bergson, H. (1946) *The creative mind: an introduction to metaphysics*. New York: Philosophical Library. Tradução da autora.
- 19 *Cit.* Plotnitsky, “Chaosmologies: Quantum Field Theory, chaos and thought in Deleuze and Guattari's *What is Philosophy?*”.
- 20 Artaud, *Van Gogh, o suicidado da sociedade*.
- 21 *Jackson Pollock 51*. Realizado por Hans Namuth e Paul Falkenberg (1951). Tradução da autora.

- 22 Expressão utilizada pela coreógrafa americana Deborah Hay (“preparar, disparar, apontar”; tradução da autora).
- 23 Calhim-Cristóvão em *Ex-Nihilo-Improvisation*. Disponível em: <http://nuisizobop.com/en/ex-nihilo-improvisation>. Tradução da autora.
- 24 Jackson Pollock, *Jackson Pollock 51*.
- 25 Grosz, *Chaos, territory, art*.
- 26 Grosz, *Chaos, territory, art*.
- 27 Grosz, *Chaos, territory, art*.
- 28 *Cit.* Plotnitsky, “Chaosmologies: Quantum Field Theory, chaos and thought in Deleuze and Guattari’s *What is Philosophy?*”.

“Há aqui um pensamento
que vai mais além,
que é o da redistribuição
com uma visão
mais alargada do universo
que é afectado,
para que ele possa crescer e,
no retorno
desse crescimento,
todos possam
sair beneficiados.”

Mário Carneiro

VIDA NOVA, CICLO NOVO 2016-2018

A partir de 2016 as contas complicam-se, no sentido positivo, por diferentes razões: há um aumento substancial do dinheiro disponível para reinvestir; a Fundação reorganiza a sua actividade e diversifica as áreas de intervenção, tentando dar resposta, de forma cuidada e próxima, à realidade que procura acompanhar.

Em 2016, o crescimento e diversificação da acitvidade da Fundação é de tal ordem que aferir o número justo de apoios concedidos será sempre um exercício em frustração e abaixo do concretizado.

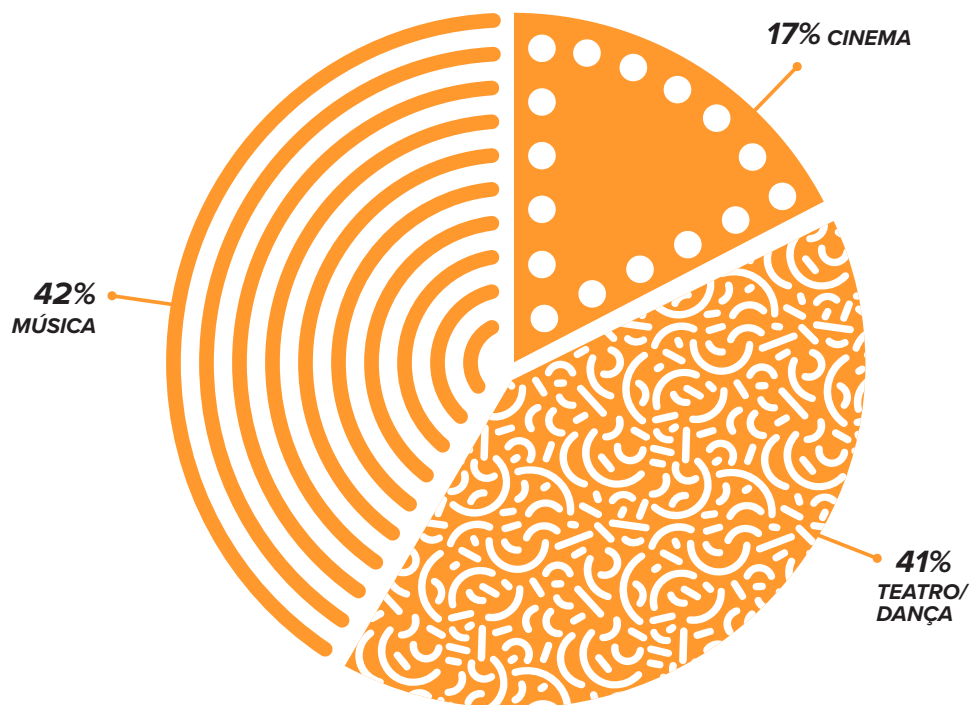
O número dos apoios directos – os resultados dos concursos, das bolsas... – ultrapassa os 130, mas deixa de fora investimentos não directamente convertíveis em valores quantificáveis. Este universo numérico inferior à realidade é já verificável em 2015. Do que estamos a falar? Por exemplo, o apoio por protocolo à Escola de Música do Conservatório

Nacional, no montante de 17.700€ já no primeiro ano (de 2015), não é considerado nesta equação. As bolsas atribuídas a alunos finalistas, assim como o apoio aos alunos para a aquisição de novos instrumentos, nomeadamente flautas de bisel, fagotes e outros de sopro e cordas, não entram no total dos 130 referidos. Se juntarmos a este caso todos os outros em que a Fundação intervém, mas que não entram nesta conta, fica claro que o valor acima referido está longe de traduzir a abrangência da sua acção e o impacto do papel desta.

Em 2016, a Acção Cultural totaliza 481.660€, há um investimento de 171.156€ na Formação e Desenvolvimento – que, caso aplicássemos a lógica anterior e somássemos à Acção Cultural, totalizaria 652.816€ – e são adjudicados 146.423€ à Acção Social.

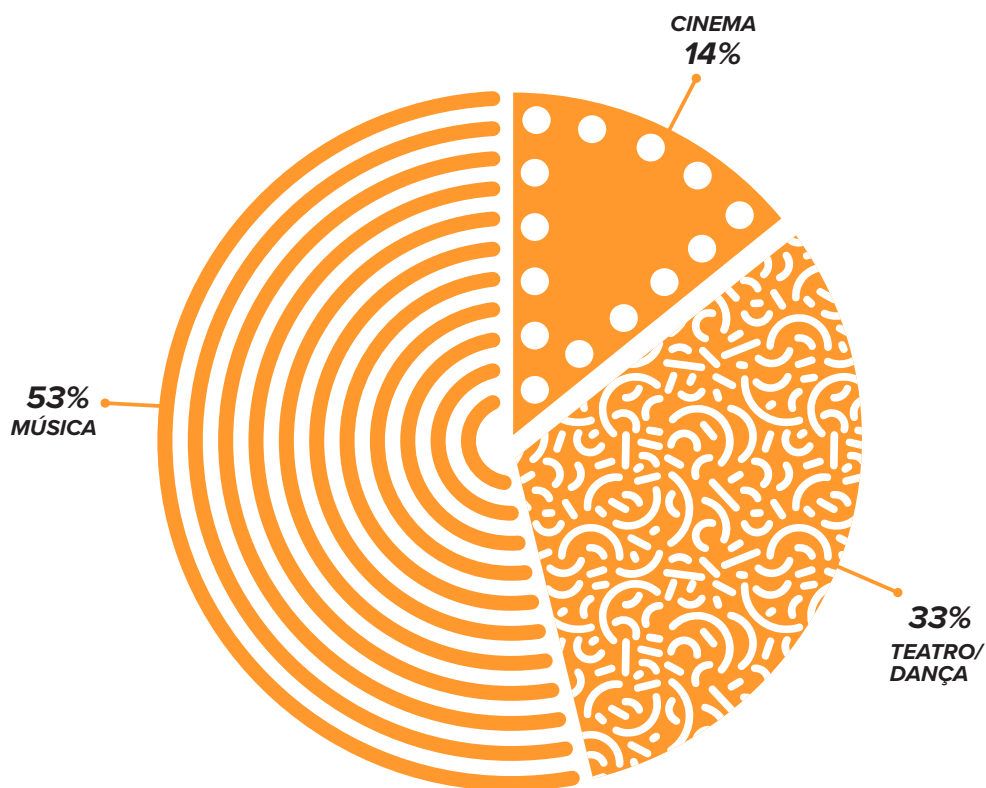
QUADRO 10

Distribuição por percentagens por área artística dos números de montantes totais do ciclo 2016-2018



QUADRO II

Distribuição por percentagens por área artística dos números de apoios totais do ciclo 2016-2018



Seguindo a lógica proposta acima, temos em 2016 uma leitura que tenta conciliar o raciocínio precedente e a reorganização introduzida nesse ano sobre a actuação da Fundação em áreas funcionais. Assim, a Acção Cultural totaliza 481.660€ em 2016. Inclui-se aqui o investimento na internacionalização, que não era contabilizado enquanto tal anteriormente. A partir desse ano, passa a entender-se que a internacionalização deverá ser transversal a vários departamentos. Este cálculo, como já se disse anteriormente, não inclui todas as verbas aplicadas na Formação e Desenvolvimento, que passam a ser contabilizadas à parte, decorrente do novo organigrama da acção da Fundação, que institui três áreas de intervenção: Acção Cultural, Acção Social, e Formação e Desenvolvimento

(para mais detalhes, consultar o relatório de 2016). Em 2016, há um investimento de 171.156€ na Formação e Desenvolvimento – que, caso aplicássemos a lógica anterior e somássemos à Acção Cultural, totalizaria 652.816€ – e são adjudicados 146.423€ à Acção Social.

A leitura dos valores plasmados nos quadros de análise da evolução desde 2006 a 2018 fazem uma leitura cumulativa de todas as áreas relativas ao investimento na cultura, incluindo aqui a Formação e Desenvolvimento. Nesta lógica, o total (inscrito nos quadros de 2006 a 2018) é de aproximadamente seis milhões de euros.

Uma contagem simplificada faz corresponder os números de apoios (apenas decorrentes de concursos de apoios) a 114 em 2016, 122 em 2017, e 306 em 2018. É simplificada porque nem sequer lê o desdobramento inerente a cada apoio que, na maioria das vezes, contempla colectivos de artistas, que, ainda assim, são aqui contabilizados como unidades singulares. A título de exemplo, refira-se que, exclusivamente nos concursos inscritos na Acção Cultural, foram apoiados cerca de 300 projectos. Este número, na realidade, ultrapassa o cálculo conservador de cerca de 1500 artistas envolvidos neste âmbito.

Da Acção Cultural, em 2018, constam:
Programas de Apoio por via concursal;
Prémios; Eventos Especiais; Apoios
Pontuais e Extraordinários; Apoios
Institucionais e Internacionalização (área
transversal a vários departamentos).

O total de investimento da Fundação GDA na cultura (inscrito nos quadros de 2006 a 2018) é de aproximadamente seis milhões de euros.

Na lógica dos anos anteriores da Fundação, incluem-se também nesta área de actividade a Formação e Desenvolvimento (que, como já dissemos, para efeitos de relatório e reorganização interna, se autonomiza a partir daqui, mas cujos números optamos por inscrever no quadro total).

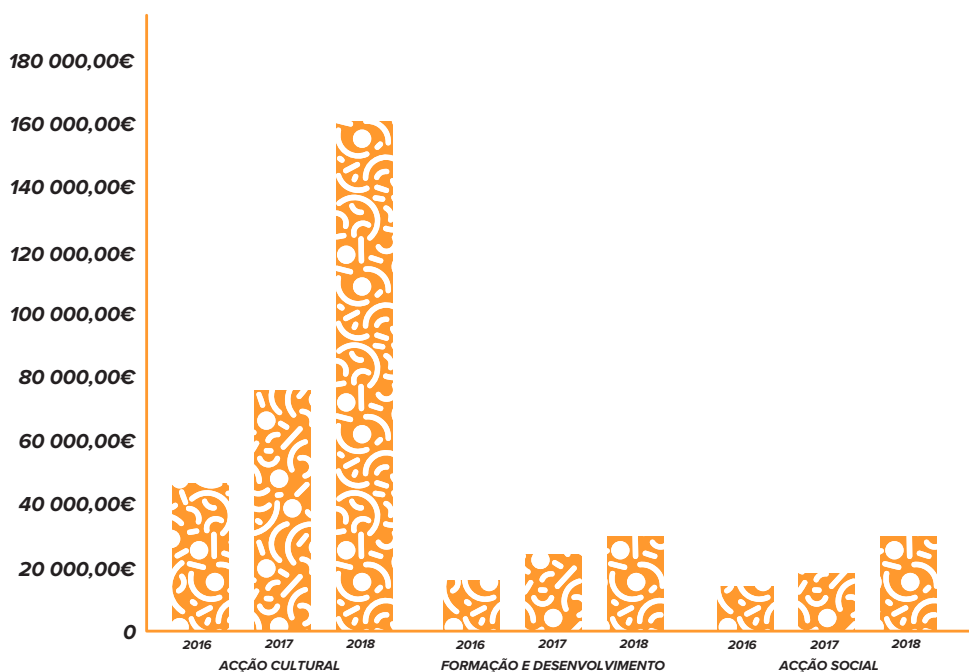
Neste raciocínio, somando a parcela relativa à Formação e Desenvolvimento de 2016, de 171.156€ – que inclui Bolsas de Estudo, Acções de Formação Directas, Protocolos de Formação, Conferências, Colóquios e Edições –, teríamos um total de 652.816€. Chegamos ao número de 114 apoios, que ficam muito aquém de representar o número efectivo de pessoas que beneficiam deste investimento, resultante de concursos, prémios, eventos especiais como o espectáculo de comemoração do Dia Mundial da Voz (*A Voz no Espaço de Representação*, apresentado e conduzido pelo tenor e professor de canto Luís Madureira, com a participação de Miguel Gameiro, Miguel Ângelo, Nuno Guerreiro, Paulo de Carvalho, Emanuel, Olavo Bilac, Anjos, Gonçalo Tavares, o tenor Jorge Baptista da Silva e a soprano Ana Madalena Moreira, a atriz Eunice Muñoz, entre outros,

acolhendo um total de 50 espetadores), apoios institucionais (aos sindicatos STE e CENA, bem como à Associação Cultural Museu Cavaquinho e ao Dia Europeu das Fundações e Doadores); apoios pontuais extraordinários; e apoios de internacionalização... Ainda assim, fica de fora desta contabilidade uma área fundamental de intervenção da Fundação, a Acção Social, que em 2016 alocou 146.423€ para apoios, e 207.726€ no ano seguinte.

Em 2017, o total de investimento através de Concursos de apoio à criação e produção artística foi de 425.995,65€. Incluem-se aqui Edições Fonográficas, Circulação de Espectáculos, Espectáculos de Teatro e Dança e Curtas-Metragens, a que se somam 335.792,16€ de actividades relativas à Intervenção Cultural (Prémios, Eventos e Iniciativas Próprias, Apoios Pontuais e Extraordinários, Acção Institucional e Apoio Internacional), perfazendo um total de 761.787,81€.

QUADRO 12

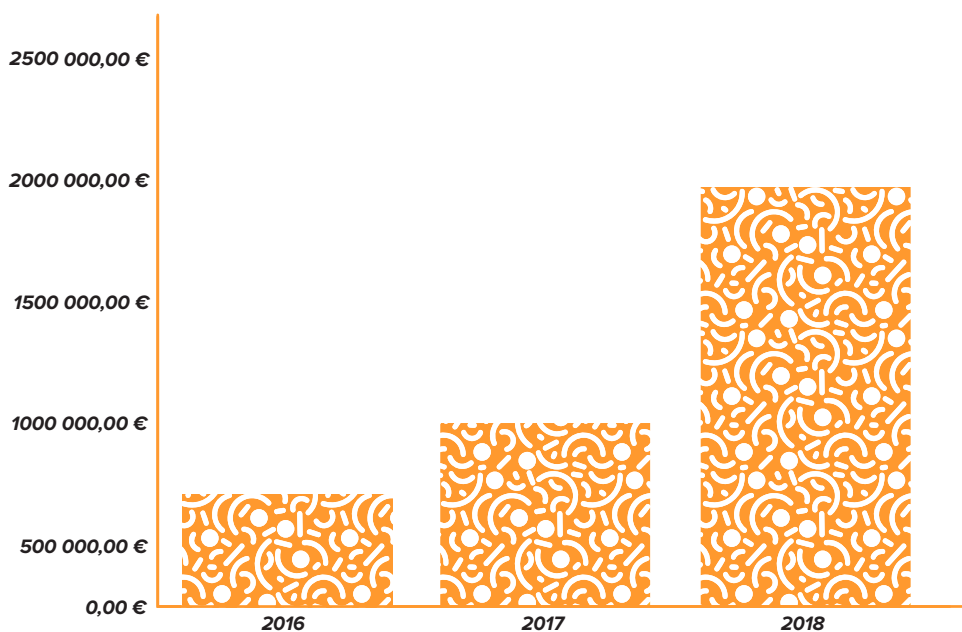
2016-2018: valores de investimento por área funcional



Somando a área de Formação e Desenvolvimento, que conheceu um total de investimento de 241.657€ – e que inclui Bolsas de Estudo, Iniciativas Directas de Formação, Protocolos de Formação, Conferências, Colóquios, Edições... – e seguindo o raciocínio aplicado ao ano de 2016 neste ano considerado, de 2017, teríamos uma correspondência de 122 apoios no que diz respeito à criação e produção artística, quatro prémios, três eventos e iniciativas próprias, cinco apoios pontuais extraordinários, três apoios de acção institucional, e seis de internacionalização. E esta é, ainda assim, uma contagem por defeito...

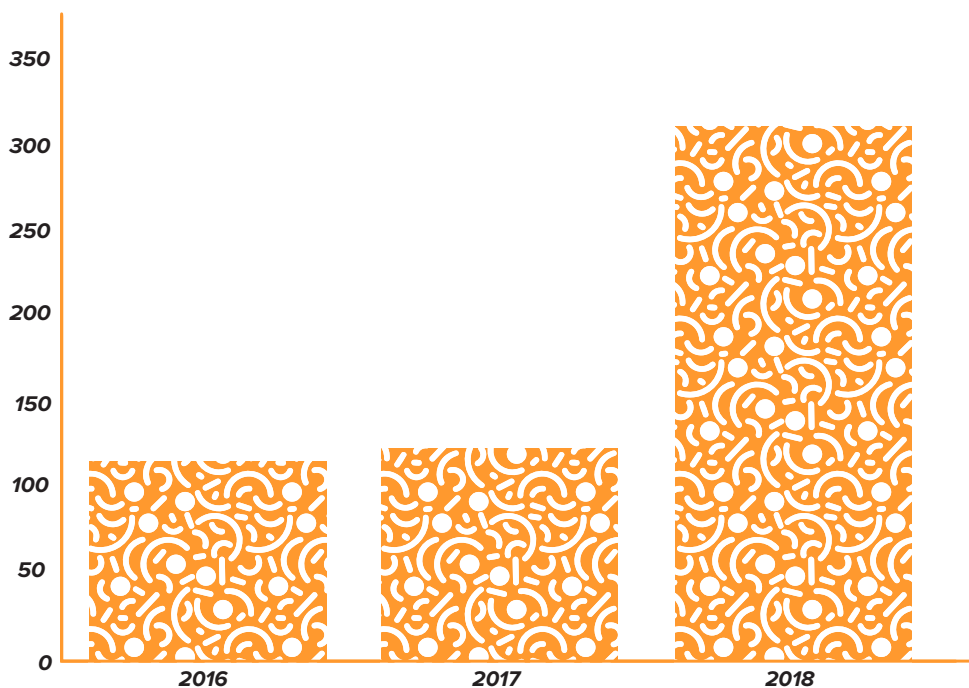
QUADRO 13

2016-2018: valores de investimento totais



QUADRO 14

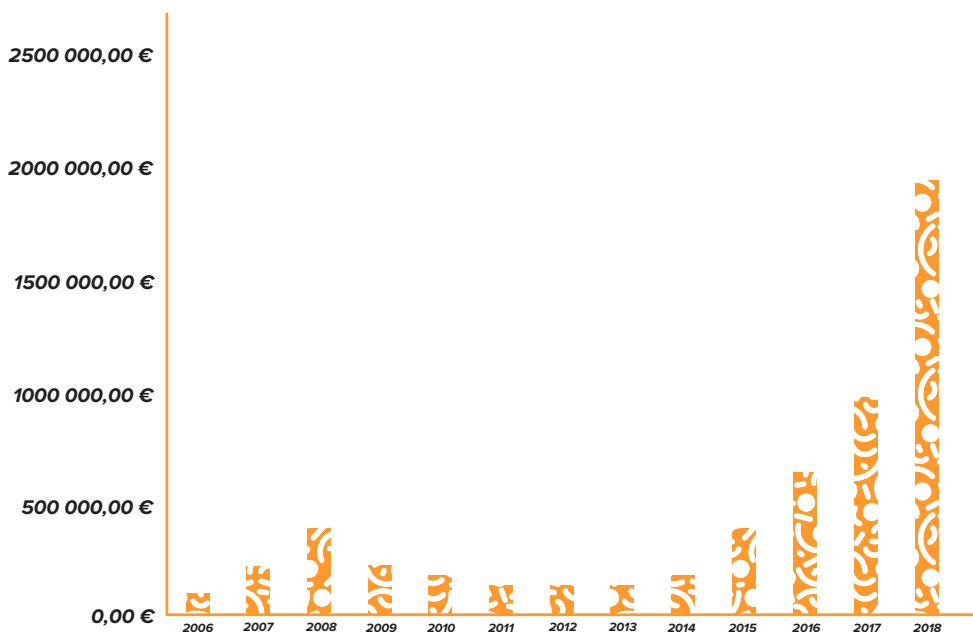
2016-2018: números de apoios por ano



A evolução da actividade da Fundação, chegados a 2018, e contada esta história, revela – para já – um quadro extraordinário.

QUADRO 15

2006-2018: Valores de apoio totais por ano



Em 2018, Mário Carneiro dizia: “Em muitas Sociedades de Gestão de outros países, a sua actividade é fundada no apoio aos seus membros.. Mas há aqui um pensamento que vai mais além, que é o da redistribuição com uma visão mais alargada do universo que é afectado, para que ele possa crescer e, no retorno desse crescimento, todos possam sair beneficiados.”

Em 2018, a Fundação reforçou a vertente da internacionalização de artistas, que passou pelo lançamento de um novo programa de apoio à apresentação de músicos e bandas portuguesas em festivais internacionais de *showcases*. Para o universo dos Concursos, o ano arrancou com um orçamento previsto de 520.000€ e, no decurso do mesmo ano, este montante foi quase duplicado, passando a 930.000€. Este reforço reverteu, em parte, para a abertura de um concurso extraordinário para Espectáculos de Teatro e Dança, e na duplicação dos valores destinados a outros programas, nomeadamente às bolsas.

No campo de acções abrangidas por este orçamento incluem-se iniciativas

tão singulares e tão relevantes quanto o rastreio da voz dirigido a artistas, levado a cabo pela Unidade da Voz do Hospital Egas Moniz sob a orientação clínica da cirurgiã otorringolaringologista Clara Capucho (coordenadora da Unidade da Voz do Hospital Egas Moniz), que teve início em 2017, mas que, como vimos anteriormente, representa o aprofundar de uma relação anterior

à própria Fundação GDA. Desde o seu início, em abril de 2017, e até finais de 2018, haviam já sido percorridas 12 capitais de distrito, abrangendo um milhar de utentes, incluindo artistas e população em geral. Esta iniciativa pretende “colmatar o escasso acesso a diagnósticos precoces, tratamento e acompanhamento das doenças da voz no SNS na maior parte do território nacional”, tal como definido no Relatório de 2018.

Eis o desafio do presente da Fundação: a desejável diversificação da sua actividade, para aproximar o mais possível o universo abrangido pela sua acção da realidade no terreno, ao mesmo tempo que importa encontrar uma fórmula que não resulte numa atomização inconsequente. Alguns exemplos que espelham maior representatividade da realidade nas modalidades de intervenção passam por, ainda em fase de análise e teste, apoio à contratação no sector audiovisual de actores séniores ou em início de carreira (mais de 60 anos ou menos de 30 anos), e uma nova linha de apoio orientada para artistas com deficiência.

As alterações implementadas a partir de 2016, decorrentes da análise da história recente da Fundação GDA, passaram pelo que se considerou “a necessidade de uma requalificação organizativa, funcional e operacional da estrutura da Fundação, incluindo uma revisão das suas linhas de actuação e orientação programática”. É por via deste raciocínio que ocorre a autonomização da área de Formação e Desenvolvimento relativamente à Acção Cultural, e também a separação do programa de apoio

Em 2018, a Fundação reforçou a vertente da internacionalização de artistas, que passou pelo lançamento de um novo programa de apoio à apresentação de músicos e bandas portuguesas em festivais internacionais de *showcases*. Para o universo dos Concursos, o ano arrancou com um orçamento previsto de 520.000€ e, no decurso do mesmo ano, este montante foi quase duplicado, passando a 930.000€. Este reforço reverteu, em parte, para a abertura de um concurso extraordinário para Espectáculos de Teatro e Dança, e na duplicação dos valores destinados a outros programas, nomeadamente às bolsas.

a Espetáculos ao Vivo e Tournées “em dois programas de natureza diferente, mas complementar: um programa de apoio à Circulação de Espetáculos, por um lado, e um programa de apoio à Criação de Espetáculos de Teatro e Dança, por outro”, para além de um trabalho apurado de revisão dos regulamentos dos concursos de apoio aos artistas.

O universo de acção reorganiza-se na exacta medida em que se torna mais complexo, mesmo que as grandes linhas de orientação programática sejam abordadas num sentido de continuidade, de aprofundamento e optimização do já existente.

A Acção Cultural inclui: Edições Fonográficas (que suporta custos relacionados com a gravação e produção de novas obras fonográficas) e Espetáculos de Teatro e Dança (apoia a produção e apresentação pública de projectos de teatro, dança e cruzamentos disciplinares);

Circulação de Espetáculos (apoia a apresentação pública de projectos de música, teatro e dança, em Portugal e no estrangeiro, com comparticipação nas despesas directamente relacionadas com os artistas, nomeadamente *cachets*, viagens, estadias, alimentação e transportes); Curtas-metragens (apoia a produção de curtas-metragens portuguesas, assegurando o suporte dos custos relativos a *cachets*, deslocações, alojamentos e outras despesas inerentes ao desempenho da actividade dos artistas); Eventos Especiais; Prémios; Apoios Pontuais e Extraordinários (incluem-se aqui o Fundo de Apoio ao Cinema – Bandas Sonoras para Cinema, Folefest – Festival e Concurso de Acordeão, o Festival Alkantara, a gravação ao vivo de toda a música de câmara do compositor Joly Braga-Santos com edição prevista para 2019, a comemoração dos 70 anos do Hot Club, o Programa

As alterações implementadas a partir de 2016, decorrentes da análise da história recente da Fundação GDA, passaram pelo que se considerou “a necessidade de uma requalificação organizativa, funcional e operacional da estrutura da Fundação, incluindo uma revisão das suas linhas de actuação e orientação programática”. É por via deste raciocínio que ocorre a autonomização da área de Formação e Desenvolvimento relativamente à Acção Cultural, e também a separação do programa de apoio a Espetáculos ao Vivo e Tournées “em dois programas de natureza diferente, mas complementar: um programa de apoio à Circulação de Espetáculos, por um lado, e um programa de apoio à Criação de Espetáculos de Teatro e Dança, por outro”, para além de um trabalho apurado de revisão dos regulamentos dos concursos de apoio aos artistas.

Passaporte – Academia Portuguesa do Cinema, o Talkfest'18 – International Music Festival Forum, o MIL – Lisbon Internacional Music Network, entre outros); Apoios Institucionais; e Internacionalização (transversal a todos os departamentos). Cada um destes campos subdivide-se em múltiplas áreas de intervenção, que reflectem o empenho em dar resposta à diversidade do terreno.

A área de Formação e Desenvolvimento integra: Bolsas de Especialização Artística (apoio a bolsas de especialização artística com duração de 3 a 12 meses, em Portugal ou no estrangeiro); Conferências, Colóquios e Seminários; Ações de Formação; Edições; Parcerias, Colaborações e Coproduções; e Estudos em Universidades. Inclui-se aqui também uma linha de trabalho dedicada aos Fundos Europeus – que reafirma a importância crescente reconhecida à internacionalização no plano de acção da Fundação GDA – que inclui acesso a consultas de orientação individuais, e também uma série de acções de sensibilização sobre direitos de autor e direitos conexos, cujo articulado legal é disponibilizado a pedido das organizações e/ou dos artistas.

Ir a um certo lugar para encontrar um certo estar,
que é diferente de representar.

**FRANCISCO
CAMACHO**

O TEMPO QUE DÁS AO OUTRO

O que podemos entender por intérprete? A questão é vastíssima... Pensando em termos gerais, nas várias artes...? Primeiro, tem de ter prazer em trabalhar na área em que está. Na dança, gosto de escolher pessoas que tenham prazer em dançar, mesmo que não venham de uma formação sólida na dança, como já me aconteceu no passado, até mais do que agora. No tempo do *Gust* (1997) e do *More* (1998), em finais dos anos 90, ia buscar intérpretes que não vinham propriamente da dança, como o David Miguel ou o João Samões, apesar de terem um trabalho muito físico. O que era determinante era o facto de serem pessoas de quem eu gostava muito como intérpretes, não vinham da dança mas tinham imenso gosto em explorar as suas potencialidades.

Se pensar no teatro, acho que teria o mesmo raciocínio. Iria querer trabalhar com alguém que tivesse gosto em explorar a palavra, a presença, em construir figuras, personagens. Digo “gosto” mesmo na acepção antiga, um gosto por explorar as linguagens, de tentar perceber de onde vêm aquelas linguagens, na sua essência,

independentemente de todos os caminhos e desvios que foram conhecendo ao longo dos tempos...

Para mim um intérprete não é só intérprete, é co-criador, embora só recentemente tenha começado a designá-los enquanto tal. Não o fiz durante muito tempo porque, para mim, um intérprete pressupunha que não era só executante, era também um criador e não era necessário nomeá-lo porque era inerente ao que esperava que fizesse. Hoje em dia, no meio, porque sinto que eles próprios têm essa expectativa, de serem designados também co-criadores, mas simplesmente parto do princípio que todos o são.

Se participam nos processos de criação, se até mais do que participarem, contribuíram com ideias e contribuíram com a sua criatividade, sentem-se também co-responsáveis pelo trabalho. Tudo isto, para mim, vem da Paula Massano, que está na raiz de tudo, não vem do Ballet Gulbenkian.

A Paula Massano é a referência, primeiro, porque ela nos pedia para improvisar; tínhamos de gerar material, o que era uma prática desconhecida para quem vinha do Ballet Gulbenkian, eu não sabia o que isso era. Eventualmente a Olga Roriz talvez tivesse

começado a fazer isso no Ballet Gulbenkian pela mesma altura... A Paula, ao iniciar, punha em cima da mesa as suas preocupações sobre o âmbito do trabalho, chamava outras pessoas a colaborarem que vinham de outras áreas artísticas.

Logo desde o início, da parte da música, estava o José Ribeiro da Fonte. No primeiro workshop *Lisboa – Nova Lorque-Lisboa* (1986), estavam o Carlos Zíngaro na música, a Margarida Bettencourt de outra forma... Esse era um workshop partilhado pelas duas em termos de direcção – a Paula e a Margarida –, o que já por si implicava uma novidade na proposta. As duas davam-nos motivos de improvisação. Lembro-me do António Pinto Ribeiro estar a ler livros, estar a ler uma lista telefónica do mesmo modo e com a mesma intenção com que lia um poema, e nós reagíamos a todos esses estímulos. Toda a equipa, de todas

as áreas artísticas, era envolvida na prossecução dos trabalhos.

A música com a Paula Massano era proposta pelo José Ribeiro da Fonte. Foi assim no caso

da *Pinacolada* (1988), em que ele, como músico, surgia com umas colagens e introduzia as sugestões sonoras sobre as quais os bailarinos improvisavam. No caso da cenografia era a mesma coisa.

Para mim um intérprete não é só intérprete, é co-criador, embora só recentemente tenha começado a designá-los enquanto tal. Não o fiz durante muito tempo porque, para mim, um intérprete pressupunha que não era só executante, era também um criador e não era necessário nomeá-lo porque era inerente ao que esperava que fizesse. Hoje em dia, nomeio, porque sinto que eles próprios têm essa expectativa, de serem designados também co-criadores, mas simplesmente parto do princípio que todos o são.

No Curso de Intérpretes de Dança, no início, talvez me interessasse esse intérprete que sentia que podia estabelecer uma ponte com o meu universo, que tivesse as suas singularidades mas que se conseguisse apropriar de uma forma que continha ainda características minhas no explorar do movimento.

Hoje em dia, o PED

– Projecto de Estudo em Dança [programa iniciado em 2017, focado na dança contemporânea, dirigido

a quem pretenda prosseguir nas artes do espectáculo como área profissional, mais centrado em aspectos ligados à interpretação] é um curso diferente, não tenho isso, estou aberto a outras pessoas e não tento moldá-las à minha imagem. Tento passar por ferramentas minhas no desenvolvimento do movimento, mas sem trair as suas características, e talvez isso também me interesse agora nos intérpretes das minhas peças... mas como fiz um hiato na criação desde 2012, não sei de quem ando à procura, mas ando à procura brevemente do elenco para a próxima peça de grupo... [A entrevista decorreu em 2018. Entretanto, em Novembro de 2019, Francisco Camacho estreou *VELHAS*, no Teatro Circo, de Braga, onde reuniu um grupo de profissionais com cerca de 50 anos, “desafiando os cânones da dança ocidental aprisionada na ideia de juventude, pujança e superação físicas”, de acordo com o texto do programa. As intérpretes são: Ana Caetano, Bernardo Gama, Carlota Lagido, Filippo Bandiera, e Sílvia Real.]

Antes disto que falei, não era tanto uma questão de trair as características dos intérpretes, mas as pessoas chegavam com um *background*, mas com muito menos informação nesse seu *background* porque tínhamos em Portugal menos acesso a informação,

a formação era muito mais limitada; as pessoas treinavam-se mais entre a oferta que havia e talvez fossem mais permeáveis a que se pegasse nelas e as levasse numa outra direcção, porque todas estas possibilidades eram novas. Hoje, já experimentaram muito e nesse experimentar vão encontrando o seu caminho, e eu não quero trair essas opções que vão fazendo.

Talvez estejamos a falar de opções. Talvez antigamente houvesse menos opções disponíveis. Hoje há mais mobilidade, as pessoas viajam, e a própria informação circula mais. Há mais facilidade no contacto com outros professores, outras escolas, diversas tendências e possibilidades artísticas... É talvez uma noção de não trair o que cada sujeito sente [como] mais justo relativamente a onde se coloca a si próprio. Por outro lado, por muito que seja legítimo valorizar essa preocupação, é possível que não descubram outras possibilidades se não forem desafiados a sair desse lugar. Acho que podemos fazer um caminho entre as duas coisas sem que sintam que estão a trair o seu lugar; acho que podem chegar a esse outro terreno sem perder o seu lugar identitário.

Ao longo do meu percurso, essa personalidade do intérprete foi mudando muito também com as preocupações artísticas

do momento e as vertentes que o trabalho foi conhecendo. Nos anos 90 era mais teatral, mais delirante, e tinha uma energia explosiva. Isso levava-me a trabalhar mais com pessoas que tivessem essas capacidades, que fossem emotivas, como a Carlota Lagido, que é um exemplo evidente no meu trabalho. Ou, no início, a Leonor Keil e a capacidade de se entregar, de estar um pouco fora dela, de não ter vergonha de ser ridícula. Isso interessava-me muito naquele tempo. São dois exemplos muito diferentes mas que depois jogavam muito em cena; eram as duas mulheres no *Primeiro Nome: Le* (1994) e no *Dom São Sebastião* (1996).

Quando falo em “ir a um certo lugar para encontrar um certo estar, que é diferente de representar”, criativamente, acho que é nesse lugar que acedes a uma possibilidade. É colocando-te nesse lugar da experiência que acedes a algo importante e que tem significado e relevância, que não é só representativa. Acho que,

São as pequenas revoluções que fazes em ti próprio, não são as grandes revoluções, que vão fazer a história das artes. São pequenas revoluções em ti e no teu percurso que conferem uma importância àquilo que estás a fazer, e que é diferente de estares a representar e simplesmente a reproduzir.

enquanto espectador, também me ligo mais a alguém que sinto que é capaz de se colocar um bocadinho nesse lugar, em vez de estar só a representar um estado. Acho que é isso que, enquanto espectador, nos permite criar ligações com aquilo que estamos a ver. Enquanto artista, é esse lugar que me interessa, porque são as pequenas revoluções que fazes em ti próprio, não são as grandes revoluções, que vão fazer a história das artes. São pequenas revoluções em ti e no teu percurso que conferem uma importância àquilo que estás a fazer, e que é diferente de estares a representar e simplesmente a reproduzir.

Aliando isto ao lidar com improvisação, faz com que não seja simplesmente improvisar mas antes criar algo, que é viver mesmo aquela realidade naquele momento. Mesmo numa peça como o *Rei no Exílio* (1991), em que estamos a falar dos inícios, que é um espectáculo muito marcado – na altura em que estreou, havia um crítico que interrogava se aquilo não era tudo

uma grande improvisação. Achei ótimo que gerasse essa dúvida, porque aquela era das minhas peças mais compostas – tinha apenas um breve momento de improvisação, de resto era marcadíssima – mas foi trabalhado para parecer que estava tudo a acontecer na altura. Claro que prevejo uma série de variáveis que podem correr de modo diverso, mas isso ajudava-me a criar uma realidade para as coisas estarem de facto a acontecer naquele momento e estarem vivas.

Para a obra estar viva, eu criava condicionantes e estratégias nas minhas peças iniciais – o manto enorme do rei no *Rei no Exílio* podia atrapalhar, o vinho que podia cair, e podia fazer-me escorregar... *A Nossa Senhora das Flores* (1993) também tinha esses dispositivos, como aquelas mangas enormes do figurino que dificultam o movimento. [Ou como] quando usei terra nas cenografias, como no *Gust* (1997), porque, para além de um elemento cénico, é um factor que dificulta o movimento... Nas peças mais recentes já não uso, mas tento que as pessoas vão criando pequenas variáveis, dentro do que têm, para se irem micro-desafiando.

O que digo aos intérpretes é tentarem fazer sempre como se fosse a primeira vez, mas depois

depende do que isso possa significar para cada um. Para mim, significa tentar surpreender-me sempre a mim próprio, como agora na *Oresteia* (2018), de Ésquilo, encenada pelo Tónan Quito, em que tenho muito texto – não tento fixar completamente as entoações das frases, tento que elas me vão surgindo de maneiras diferentes. A forma de dizer as frases está radicada numa certa amplitude, mínima, do que podem querer dizer. Ou seja, podem ter variantes diferentes: pode ser zangado e ameaçador, zangado a tentar conter-se, ou zangado mas explosivo... por exemplo.

E tento jogar com estas variantes – dentro de um zangado, ir buscando diferentes possibilidades para a zanga e surpreender-me nessas flutuações, e surpreender os outros.

Quando estamos nesse estado de intérprete, estamos muito mais sensíveis, dispostos, com os sentidos todos, para si e para os outros, e arrancamos para as coisas de uma forma mais imediata. A experiência que tive de estudar teatro, no The Actors Studio, em Nova Iorque, foi um *ir-completamente*, mas, ao mesmo tempo, [foi como] manteres quase um olho exterior, como se te desdobrasses em dois, como se te visses de fora ao mesmo tempo que estás a viver a imersão. Essa dissociação não é fácil.

Acho importante os intérpretes terem noções de composição, de ritmo, coisas que são quase formais mas que nos levam a chegar a outro sítio. Entrás num movimento que muda, muda, muda... não, agora relenta fica, fica, fica... agora faz desaparecer... agora faz crescer rápido... agora alterna...

Tudo isto são variáveis de composição, ritmos musicais, ou de espaço, grande, pequeno, contido, alargado... concepções que ajudam a estar sempre alerta. Essa noção de que estás sempre a compor é um exercício fundamental para mim e volto a ele regularmente. Em

determinado momento da minha carreira, passou por fazer as *Danças Privadas* (2000), porque não queria que parecesse apenas uma simples improvisação. Era uma performance minha, para um único espectador, e quando as pessoas chegavam tinham um conjunto de músicas que podiam escolher, escolhiam o figurino, e depois eu compunha e interpretava uma dança de quatro, cinco, seis minutos, que parecesse uma coreografia com princípio, meio e fim. Há ali uma composição, estou

Um corpo é um corpo, isso é logo sinónimo de uma diferença. Tenho resistência a qualquer ideia de uniformização. São talvez os meus anticorpos do ballet que ainda resistem. Mesmo na dança contemporânea questiono-me muito sobre a uniformização porque ainda há muito o recurso ao uníssono.

a construir neste tempo uma mini-coreografia. Aprendi imenso a fazer as *Danças Privadas*.

Há uma autoria no processo artístico, mas ela não acontece excluindo os contributos de uma equipa e das pessoas à sua volta. Quando me ponho no sítio do autor,

gosto de trabalhar aí, em colaboração com os intérpretes, como fiz desde a Paula Massano, como fui fazendo com a Meg Stuart... É sempre um bocado neste sentido. Reunir uma equipa é pelo menos 50% do interesse do trabalho – depois há a temática, as preocupações do momento. Acho

que se pode ser um autor mesmo quando não se é quem assina cada momento e aspecto do espectáculo. Por outro lado, existem autores que querem ter controlo absoluto do seu objecto e não querem reconhecer essas qualidades autorais a quem está à sua volta...

Não clarificando esse lugar de intérprete-criador, a noção de intérprete remete para alguém que reproduz... Não me parece que [tal] seja possível acontecer a 100%.

Um corpo é um corpo, isso é logo sinónimo de uma diferença. Tenho resistência a qualquer ideia de uniformização. São talvez os meus anticorpos do ballet que ainda resistem. Mesmo na dança contemporânea questiono-me muito sobre a uniformização porque ainda há muito o recurso ao unísono. Claro que é uma possibilidade, mas parece-me que não faz sentido recorrer a ele sem o questionar. Interrogo essa ideia de estar toda a gente a fazer a mesma coisa exactamente da mesma maneira, com a mesma respiração, nos mesmos tempos e com a mesma expressão. Parece-me evidente a impossibilidade, tenho alguma dificuldade em acreditar nisto. Portanto, tenho resistência à ideia de uniformização.

Cada corpo é um corpo, e por isso me parece que nunca será simplesmente um reproduzidor. Poderá funcionar em algumas companhias de repertório ou de ballet, mas não acho que seja enriquecedor para o trabalho artístico – porque há realmente corpos diferentes, respiram de maneira diferente. Isso corresponde a impor uma norma que uniformiza.

Quando sou intérprete, gosto que me dirijam, não quero nada ser autor; quero contribuir, mas quanto mais informação me derem, melhor.

Quando sou intérprete, gosto que me dirijam, não quero nada ser autor; quero contribuir, mas quanto mais informação me derem, melhor. Já tive experiências que correram menos bem, em que essa necessidade de afirmar uma autoria corta o espaço também para o intérprete.

Gosto e quero muito ser dirigido e desafiado. Por isso é que no *Blessed* (2008) a Meg Stuart dava-me um contexto e eu reagia. Quando vi aquele cenário a desfazer-se [o cenário de *Blessed* é uma construção em papelão que, por força de uma torrente de água, se vai dissolvendo], optei intuitivamente, ainda muito no início das improvisações, por ficar só parado, ser o único elemento imóvel enquanto aquela construção cénica em papel se desconjuntava. Essa decisão, que ficou, resultou de uma exploração.

Houve uma altura em que a Meg achava que a personagem tinha de explodir porque era impossível uma pessoa estar naquela situação e não explodir. Eu aceitei. “OK, vamos fazer uma cena em que expluda.” Andámos a ver filmes, inspirámo-nos no Abel Ferrara, no Harvey Keytel, o *Polícia sem Lei*, num momento extremo e mais exaltado do filme.

A Meg acabou por concordar que não cabia ali a explosão do corpo, quando tudo em redor se desfazia e desabava. Dei tudo, mas é neste sentido: quando sou intérprete, não quero ser autor.

Gosto de experimentar coisas muito diferentes na criação. Gosto de fazer processos em que estou a dirigir por cima, estou a falar, e os intérpretes estão a ir atrás, numa espécie de caminho guiado. Posso fazer o oposto, dar toda a liberdade, ou pedir que preparem coisas. Curiosamente, é quando as pessoas estão nas coisas e eu começo a dirigi-las por cima que começo a conseguir levá-las mais para uma outra zona. No PED, eles adoravam, era quando se sentiam a chegar a outro lado desconhecido, sentiam-se diferentes.

Pode ser uma questão de composição, podem ser “*inputs*”, pode ser “imagina um espaço, imagina que está alguém”. Pode ser dar coisas mais concretas – ritmos, tempos – ou coisas mais imaginárias, ou estímulos mais emocionais, como “começa a sentir um vazio”. Adoro ensinar porque funciona para mim como um laboratório: aprendo imenso e depois aplico o que descobri quando estou a dirigir.

No PED de 2018 explorei uma

questão que me é essencial e faz parte do meu caminho actual, e que vai servir-me para a próxima peça, que é a atenção a unidades mínimas, como caminhar, dobrar, esticar. O primeiro módulo da primeira semana foi isso. Depois passámos por qualidades de movimento e tentar percebê-las, falar sobre elas e voltar a fazê-las, voltar a falar sobre elas e voltar a fazê-las, para percebermos que repertório é este e que qualidades de movimento podemos ir identificando para o ir dominando, para o poder nomear, para abrir o leque de qualidades de movimento. Depois fomos ampliando esses princípios e descobertas a outras coisas – como é que [as] usas com o outro, e como é que usas isto num grupo.

Uso muito a música para improvisar, isso coloca-os [os intérpretes] logo num lugar muito concreto. O que depois não é fácil é fazê-los regressar ao que fizeram e perceber o que estava ali a acontecer. Uso menos os figurinos para improvisar – já tive essa fase das roupas.

Como intérprete, faço sempre uma escolha de livros, de ficção ou poesia, que leio sempre antes de adormecer e que me fecha o dia para que possa abrir a possibilidade, mesmo que inconscientemente, de me trazer alguma coisa que não estou a prever. Costumo mostrar

excertos de filmes, mas mais quando nos focamos em intérpretes, cenas diferentes resolvidas de maneira diferente por actores diferentes. Ver uma Meryl Strip e depois ver uma Isabelle Hupert e uma Catherine Deneuve, duas da escola francesa mas com estratégias muito diferentes, é um exemplo.

No *Andiamo* (2012) estava a trabalhar uma ideia de cuidar do outro, tratar do outro, improvisarmos sobre o cuidar do outro. E aquilo surgia sempre muito exagerado ou muito falso. Depois trouxe-lhes filmes diferentes que andámos a ver; trouxe o Sokurov, *Mãe e Filho*, que a mim custa-me muito ver porque vou logo para a minha relação com a minha mãe, ali na fase final dela, mas é um filme que adoro, e aquilo é tudo em suspenso, tem todo o drama e toda a intensidade, mas sempre numa suspensão. Também lhes dei a ver o *Boudu* do Renoir – um vagabundo que é acolhido numa casa e provoca uma disrupção total, depois já é o senhor da casa, por outra via mais cómica, mas com alguma perversidade. A ideia é sempre abrir os imaginários, porque é muito fácil ir para soluções óbvias – tudo o que surgia do cuidar do outro era muito óbvio.

Às vezes acho que é muito importante ver filmes e ver grandes intérpretes simplesmente pela questão do olhar. A Catherine

Deneuve é muito importante pelo olhar, para onde ela olha, para onde não olha quando está a dizer algo que é fundamental, para onde ela volta a olhar, este jogo dela [sobre] onde está e onde não está... Mesmo para um intérprete de um outro território, é importante perceber como ela está a gerir aquilo tudo.

Há uma grande variação na interpretação, também pela durabilidade das peças. O *Blessed*, por exemplo, fez 100 apresentações em Bruxelas [em Fevereiro de 2018]. A *Nossa Senhora das Flores* também já fez muitas e acompanha-me. É uma peça que vai seguindo o meu caminho sem trair a sua raiz, consigo ir sempre adaptando-a aos tempos que estou a viver e aos interesses que tenho na altura.

No *Blessed*, como tem ali momentos de narrativa, em que ocorre uma catástrofe em cena [o cenário de papel é como que varrido numa tempestade de água], mais facilmente as pessoas criam relações com o real. Como pássamos por catástrofes como o Katrina, as epidemias, os refugiados, a questão ecológica... O foco que existe na sociedade no momento em que apresentamos altera a leitura que o espectador faz; as pessoas lêem mais de um modo ou de outro, e a Meg tem atenção a essas flutuações. Por exemplo,

depois da questão dos refugiados sírios, há dois anos, houve ali uns momentos no início em que aliviámos um bocadinho... Ou seja, o movimento tem um bocado, ainda, daquela dinâmica *second life* – eu movo-me um pouco como num computador ou em ambiente de paraíso. A personagem está quase sempre numa qualidade de *cartoon*, há ali uma pose algo artificial. Havia pequenos momentos em que saía desse artificial e voltava a entrar.

Nós agora acentuamos mais esses momentos em que saio, que sugerem uma maior naturalidade – como o estar a descansar na árvore já parece mais normal, como se eu estivesse realmente ali, podemos acreditar mais nessa normalidade.

Pode ser aquela figura a contemplar o seu espaço, mas também pode ser o intérprete a tomar consciência daquele lugar de representação que habita. Às tantas, como dizia, achámos que, para os dias que vivemos, era importante aliviar um bocadinho esta artificialidade. Isto foi uma situação muito concreta.

Para mim o tempo é muito importante, o tempo de duração de

criação de um espectáculo. Depois, também o tempo em termos da duração das cenas – [que] tenho tendência, às vezes, a esticar, mas porque acredito que o público também tem de ter esse tempo. Acho que esse é um dos aspectos mais bem conseguidos do *Blessed*, onde a Meg conseguiu esses tempos esticados que têm significado pelo conteúdo. Acho que é por aí que chegas a uma ética e não apenas a uma moralidade.

Esse alcançar uma ética tem sido uma preocupação; não é o foco principal, mas está muito presente. No *Andiamo* estava muito presente. Prende-se muito com esta questão dos tempos, o que dás a ver e em que durabilidades. É uma luta

contra os tempos que vivemos. Há esta coisa da aceleração. Uma pessoa começa a ver vídeo no *Youtube* e logo de seguida já está no Facebook, ou a fazer pesquisa na *net*, e isto leva a isto que leva àquilo, mas depois acabas por não pesquisar nada até ao fim, saltas por coisas; mesmo que te confrontes com uma imagem que tenha impacto, não te chegas a relacionar, não crias relação com a imagem. Para criares relação

Falo muito sobre isto com os meus alunos – o tempo que dás ao outro. Depois transponho isto para outras questões: improvisar com o outro, para ele reagir a ti... Se desistes não te estás a relacionar com o outro; se insistes, estás a dar a hipótese de criar relação.

com a imagem, para começares a posicionar-te, tens de ter um tempo.

Falo muito sobre isto com os meus alunos – o tempo que dás ao outro. Depois transponho isto para outras questões: improvisar com o outro, para ele reagir a ti... Se desistes não te estás a relacionar com o outro; se insistes, estás a dar a hipótese de criar relação. A questão do tempo que dás é muito importante, e fez-me lembrar uma coisa de um *workshop* que dei há muitos anos a meias com o André Lepecki em que ele falava disso, do tempo que se dá: uma tese que o Derrida desenvolveu de uma rainha que dizia, “eu não tenho tempo nenhum e o pouco que tenho dou-o ao rei” (risos). Vale a pena pensar nisto: a rainha diz que não tem tempo, e o pouco que tem, dá ao rei... Não ter tempo é quase uma negação de existir. O pouco privado e íntimo que [ela] teria, era para ao rei. Esta é uma questão fundamental, a do tempo que dás, que dás a ti próprio, que dás às coisas, que dás aos outros, e que pedes aos outros também.

A IMPORTÂNCIA DA ACÇÃO SOCIAL

A partir de 2016, a Acção Social conhece um novo impulso, decorrente da reorganização dos serviços de apoio e aconselhamento jurídico, e do aumento do investimento alocado pela própria Fundação para este campo, mas também dos resultados obtidos por um trabalho – tantas vezes invisível – de articulação de colaborações e protocolos com entidades externas.

O âmbito da acção da Fundação, relativamente às suas três áreas essenciais, fica completo com a Acção Social, que tem vindo a conhecer um reforço, tanto ao nível do investimento financeiro quanto da diversificação das áreas de intervenção e melhoria das modalidades de apoio.

A partir de 2016, a Acção Social conhece um novo impulso, decorrente da reorganização dos serviços de apoio e aconselhamento jurídico, e do aumento do investimento alocado pela própria Fundação para este campo, mas também dos resultados obtidos por um trabalho – tantas vezes invisível – de articulação de colaborações e protocolos com entidades externas. Assim, de 140.000€ em 2015, o investimento nesta área passa para 146.000€ em 2016. A partir daí o reforço é substantivo: 207.726€ em 2017 e 321.000€ em 2018.

Deste modo, 2016 revela-se um ano de melhoria das condições de acesso dos artistas aos cuidados de saúde, nomeadamente por via

de protocolos vários assegurados pela Fundação GDA (com maior reforço dos seus benefícios e vantagens a partir de março de 2018).

Estes são apenas alguns dos exemplos que permitem vislumbrar o interior do funcionamento de um organismo cujo ecossistema tenta multiplicar a pluralidade dos recursos gerados por artistas e para artistas com o mínimo de gasto despendido na intermediação.

Teresa Oliveira enfatiza repetidamente a intervenção sobre o controlo das despesas, que introduziu em 2007, quando entra na GDA. Uma vigilância permanente sobre a despesa eficiente, relativa a custos funcionais e operacionais com a estrutura da GDA e da sua Fundação, para permitir maior amplitude orçamental para o investimento nos programas solidários da Fundação. Teresa Oliveira aponta alguns indicadores para sustentar esta visão: em 2007, a GDA tinha 22 pessoas contratadas; em 2018 tem 29. Expostos a par do aumento substancial dos montantes cobrados e distribuídos e do número de artistas envolvidos, torna-se evidente a contenção dos custos fixos por comparação com o crescimento da instituição: até 2007 foram pagos 1 milhão e 900 mil euros de direitos conexos a 1524 cooperadores. Entre 2008 e 2013, foram pagos 5 milhões de euros a quase 6 mil cooperadores. De 2014 a 2018 foram pagos 9 milhões e 600 mil euros a 11 mil e 300 cooperadores.

A Acção Social, entendida neste contexto específico, reparte-se em 2018 por: Medicina, Saúde e Bem-estar; Aconselhamento Jurídico; Emergência Social; Arte sem Barreiras; e Protocolos e Serviços (incluindo Protocolos Médicos e Consultas de Especialidades, que visam assegurar consultas médicas a preços reduzidos em áreas tão distintas quanto a Medicina Geral e a Fisioterapia, entre outras).

Na Acção Social, a Fundação considera mais premente assegurar que investe o mais possível no esforço de dotar os artistas de melhores condições de trabalho, de maior consciência crítica, e de maior capacidade instrumental para actuar sobre a sua realidade, para garantir que há uma dimensão humana que é valorizada.

Estes são alguns dos valores morais que estão na própria essência dos direitos conexos dos artistas e que, mais uma vez, contribuem para essa

A Acção Social, entendida neste contexto específico, reparte-se em 2018 por: Medicina, Saúde e Bem-estar; Aconselhamento Jurídico; Emergência Social; Arte sem Barreiras; Bolsas de Integração para Artistas Sêniores e Jovens; e Protocolos e Serviços (incluindo Protocolos Médicos e Consultas de Especialidades).

ideia partilhada por Pedro Wallenstein de que estes são direitos que estão mais próximos do “direito de autor” do que do “direito industrial”. É esta uma nova forma de radicalismo? Possivelmente. Radicalismo, no sentido de se “pensar na concretude da necessidade de existência de uma consciência humana, com dimensões artísticas”. É ainda Mário Carneiro quem fala:

“A dimensão que pode restar ao ser humano de afirmação da sua pessoalidade e da sua especificidade enquanto espécie é a arte e a cultura; esta convicção só me tem dado mais força e vontade de contribuir para a preservar e até para o desenvolvimento dessa dimensão, que hoje já é muito importante”.

Nestas palavras poderíamos escutar uma outra voz, a de Yuval Noah Harari, o historiador e filósofo israelita que no seu último livro *21 lições para o século XXI* – onde prossegue o desenvolvimento de uma tese sobre o humano, dando continuidade a *Sapiens* e *Homo Deus* – defende que estamos na era da Terceira Revolução: depois da Revolução Agrícola (controlo da terra) e da Revolução Industrial (controlo da máquina), vivemos hoje a Revolução da Informação/dos Dados (controlo de dados). O grande perigo, alerta Harari numa entrevista com Derek Thomson, é o crescente impacto dos sensores biométricos e, com eles, a desintegração do “eu” e a perda da identidade singular. “Os humanos irão consultar a sua informação biométrica para decidir como viver (...) Vamos fazer um *outsourcing* das decisões executivas para leituras biométricas dos nossos sinais neuroquímicos para decidir como viver (...) [O] que acontece é que o ‘eu’ (*self*) se desintegra. Não se trata de compreendermos melhor o verdadeiro eu, vamos antes concluir que o verdadeiro ‘eu’ não existe. Há apenas uma conexão complicada de ligações bioquímicas, sem uma alma. Não existe voz autêntica que viva no interior da pessoa.” Eis a grande terceira revolução.

"Assim que combinemos uma melhor compreensão dos processos bioquímicos do corpo com o poder computacional da 'big data', então teremos a verdadeira revolução, porque esta noção do livre arbítrio deixa de fazer sentido e passaremos a ter um algoritmo que toma melhores decisões do que um ser humano".

Yuval Noah Harari

“Neste cenário”, argumenta Harari, “verificamos que as decisões não surgem de uma alma mística, mas de processos biológicos no cérebro. No passado não tínhamos capacidade de recolher informação e analisá-la.

Por isso podíamos imaginar que havia uma alma mística, transcendental dentro de cada pessoa tomando as decisões. Numa perspectiva prática, esta é uma estimativa optimista. Mas assim que combinemos uma melhor compreensão dos processos bioquímicos do corpo com o poder computacional da 'big data', então teremos a verdadeira revolução, porque esta noção do livre arbítrio deixa de fazer sentido e passaremos a ter um algoritmo que toma melhores decisões do que um ser humano”.

Mas antes de voltarmos ao futuro, e a essa responsabilidade acrescida de investir no humano que pode restar em nós, e na sua expressão artística e cultural, façamos um breve desvio e regressemos brevemente ao passado, para mais à frente voltarmos ao ponto em que estamos agora.

**O concurso com júri para
Edições Fonográficas da Fundação GDA
é o único apoio directo à gravação independente
de discos que existe actualmente em Portugal.**

A MÚSICA AGORA É OUTRA

Uma das áreas emblemáticas de apoio da GDA por via do Fundo Cultural, e que tem continuidade na Fundação, é o apoio às edições fonográficas. Pedro Oliveira – músico e director geral da GDA – esteve envolvido neste processo desde o início, assistindo às radicais alterações na forma como a música era produzida, reflexo também de uma mudança profunda que estava a acontecer na indústria discográfica. “Começámos a sentir o impacto da dificuldade em que estava a viver a indústria fonográfica, por isso arrancámos logo com um programa de apoio à gravação.”

Essa foi uma preocupação fundadora do apoio à gravação de discos, com a intervenção por parte das pessoas que estavam a dirigir, na altura, o Fundo Cultural e o Fundo Social: Francisco Costa e Suzana Borges, diz Pedro Oliveira. “Muito do que estamos agora a fazer com profissionalismo já estava em embrião desde a criação do Fundo Cultural e do Fundo Social da GDA, em 2006...”

Das radicais alterações na forma como a música era produzida, reflexo também de uma mudança profunda que estava a acontecer na indústria discográfica.

O mundo da música mudou substancialmente, lembra ainda Pedro Oliveira:

“Era preciso uma fortuna para fazer música. Era preciso estúdios, caríssimos... Hoje em dia, a maior parte dos músicos grava em casa. Pode haver alguns [registos] acústicos que não se conseguem fazer em casa, mas basta uma tarde num estúdio e faz-se. Não é um projecto impossível de concretizar financeiramente. Depois, tudo o que implicava indústria era pesado: as fábricas, imprimir vinil... era preciso um grande investimento. Os produtores, que viabilizavam os projectos e investiam, também tinham de ser recompensados por aqueles discos. Agora o investimento necessário é muito menor. Os estúdios têm de investir muito menos, os suportes materiais não precisam sequer de existir, é quase tudo desmaterializado, o vinil é um fenómeno de colecionador, mesmo o CD... Portanto, esse custo de produção já quase não é necessário. Aquilo em que se gasta mais é no *marketing*. Acho que os produtores já foram mais determinantes do que são agora porque antes tinham algo que os autores, os artistas e os músicos não tinham: a capacidade financeira.”

Eduardo Simões (actualmente Director do Departamento Jurídico da GDA) assistiu no terreno a todas estas mudanças. Ele, que passou pela Valentim de Carvalho, pela Polygram (actual Universal), e que foi Director Geral da AFP – Associação Fonográfica Portuguesa (desde a sua fundação em 1989 até 2014), assinala uma radical mudança nos modelos negociais da música e respectivas práticas contratuais. “Nos últimos anos, mudámos do *download* para o *streaming*, o que teve implicações profundas na forma como os artistas ainda hoje não estão a ser remunerados pelas reproduções digitais.”

Eis a grande mudança de paradigma na música, segundo Pedro Oliveira:

“Nos últimos anos, mudámos do *download* para o *streaming*, o que teve implicações profundas na forma como os artistas ainda hoje não estão a ser remunerados pelas reproduções digitais.”

Eduardo Simões

“Antigamente os músicos assinavam um contrato de edição com uma editora que tratava de tudo: do estúdio, passando pelo processo de fabrico, a produção de discos, até à promoção. Actualmente vivemos um crescimento exponencial de artistas; são eles que fazem tudo e fazem contratos de licenciamento com as companhias editoriais – e aí vem a contrapartida: o disco é entregue pronto, a editora promove e distribui. O master é entregue pelo músico,

finalizado; depois temos contratos de distribuição.

“Há artistas que são mesmo eles que fazem a promoção; precisam é de alguém que faça a distribuição, inclusive um intermediário para a distribuição digital. Comecei por constatar que o que faltava para os músicos concretizarem e viabilizarem um disco era pouco. Comecei a ouvir dizer, ‘faltam-me mil euros para gravar o disco...’, e percebi que era esse o caminho.”

Prossigue Pedro Oliveira:

“Cada vez mais, são os próprios músicos que gravam os seus discos. Esta é a essência do nosso programa pioneiro, o apoio às Edições Fonográficas: vamos começar a dar dinheiro aos artistas para gravar discos, na condição de que não podem assinar contratos de edição com as companhias de discos. O disco é deles, dos artistas, para todo o sempre. Não podem vender aquele *master*. Caso abrissemos essa exceção, estaríamos nós a custear algo que é da competência da editora. Por isso pusemos uma condição nos regulamentos: [o artista] não pode ter contratos de edição com uma companhia de discos, seja multinacional ou independente. Este é o raciocínio.”

“Se os músicos tiverem contratos de licenciamento ou de distribuição, não há problema. E sempre demos orientações muito largas ao júri: tentar equilibrar os géneros musicais, não dar tudo só ao fado, não dar tudo só ao pop ou só ao jazz... Tentar ser abrangente e não beneficiar os velhos em detrimento dos novos nem o contrário. Importa aí, também, ser sensível a essa questão de idade, não dar tudo a uma classe etária; e não perverter a realidade do país, que tem mais concentração em Lisboa e no Porto, mas estar sensível à diversidade possível de origens geográficas dos pedidos de apoio. São orientações muito largas.”

“Cada vez mais, são os próprios músicos que gravam os seus discos. Esta é a essência do nosso programa pioneiro, o apoio às Edições Fonográficas: vamos começar a dar dinheiro aos artistas para gravar discos, na condição de que não podem assinar contratos de edição com as companhias de discos. O disco é deles, dos artistas, para todo o sempre.”

Pedro Oliveira

Nesta área, foi feito o levantamento, organização e sistematização do catálogo de Edições Fonográficas que a GDA apoiou desde 2006. Em 2016, foi apresentado o catálogo *online* das Edições Fonográficas,

coordenado por Nuno Galopim.

O repertório compilado após dez anos de apoio – aos que se somam entretanto mais dois anos, em que se registou um aumento substancial do número de apoios concedidos e, maior ainda (mais que triplicou), de apoios pedidos – dá uma visão bastante completa do panorama editorial de música portuguesa, incluindo nomes como Noiserv, Luísa Sobral, Pedro Jóia, Melo D, O Gajo, Izzy Bunny, The Weatherman, Joana Sá, Joana Gama, Toques do Caramulo, e tantos outros.

Neste catálogo há discos que são raridades, que não estiveram sequer à venda no circuito convencional, tendo sido apenas acessíveis para compra nos espectáculos. Exemplo disso, segundo Nuno Galopim, é o disco de Celina da Piedade (*O Cante das Ervas*, de 2014): “É um disco de colecionadores, difícil de encontrar no mercado.” Este peculiar objecto-disco é distribuído com uma caixinha de ervas aromáticas para apurar o olfacto, para que o seu aroma seja apreciado ao mesmo tempo que se escuta a música.

“A história da música portuguesa dos últimos dez anos”, disse Nuno Galopim na apresentação do catálogo, “pode em parte ser contada pelo que está aqui”. A lista inclui vertentes que vão da música tradicional e popular ao jazz, passando pelo fado, a música experimental, ou a *spoken word* (caso, por exemplo, do CD *Cesário Verde Dito por Sinde Filipe*, de 2014).

O ano de 2018 terminou com uma segunda fase do concurso relativo às Edições Fonográficas que seleccionou 50 artistas-intérpretes para apoio dos seus projectos, num universo próximo de 200 candidatos, duplicando as solicitações do ano anterior, – sendo este o único apoio directo à gravação independente de discos que existe actualmente em Portugal.

Considerando os artistas que estão a gravar discos viabilizados pelo apoio da Fundação, no concurso de 2018, o som do panorama da música portuguesa pode ser desenhado a partir dessa iniciativa, incluindo nomes como Afonso Cabral (vocalista dos You Can't Win, Charlie Brown), Anabela Duarte, o pianista Daniel do Rosário Rodrigues Bernardes, o percursionista de jazz Eduardo de Sousa Cardinho, Joana Gama, Nuno Miguel Areia Soares, Pedro Salvador, Pedro Miguel, Carolina Mestre...

Ser intérprete implica sempre um investimento da pessoa em si mesma.

**LUÍS
CASTRO**

O *PERFINSTER* E A “NEUTRALIDADE ACTIVA DO ACTOR”

Cada um de nós é um mundo. A crença nesta afirmação está na base de tudo, é válida para além da noção do intérprete de *perfinst*. Considero a possibilidade de um intérprete ideal mas dentro de uma dinâmica, que já explico. Entendido em termos gerais, um intérprete é alguém que tem um máximo de valências possível a nível técnico e de conhecimento e experiência de vida. Portanto, tem de se constituir como um ser humano responsável, conhecedor e consciente do seu tempo; tem de ter interesses múltiplos, tem de gostar de e ter curiosidade sobre um amplo espectro de assuntos, desde as ciências exactas às línguas, passando por todas as áreas artísticas. Ele tem de conter em si a capacidade de analisar o mundo, de o reproduzir transformando-o. E, para fazer isso bem, tem de ter o máximo de experiências de vida possível. Tem de dominar as ferramentas, as tintas, os pincéis do seu próprio corpo para com eles retransmitir o que possa [sobre] a matéria e conteúdo do seu trabalho.

No nosso caso, no caso da Karnart, como trabalhamos o conceito de *perfinst*, isso ainda é mais flagrante.

[Nota: Luís Castro cria o conceito em 1996, na sequência do espectáculo *COMB*, em Londres, procurando classificar um projecto misto de performance e instalação, e que se move numa pesquisa entre as artes de palco e as artes visuais. Nos espectáculos mais instalativos, o *perfinster* trabalha no manuseio de objectos, com os quais constrói composições visuais, que podem sugerir micro-narrativas, sempre com uma intencionalidade rigorosa no gesto e na relação entre o “*perfinster* manipulador” e os objectos, que são normalmente qualificados de “objectos com alma”. Uma das noções que Luís trabalha, nas peças mais instalativas, é a possibilidade de os objectos se humanizarem enquanto os intérpretes se “objectizam”].

O *perfinster* tem de ter as capacidades do actor, de veicular emoções e eventualmente texto; tem de ter as capacidades de rigor do corpo do bailarino, da pessoa da dança; tem de ter a perícia de mãos e a humildade de estar nos bastidores do marionetista, do manipulador de marionetas. O intérprete tem ainda de ter a curiosidade do cientista e o rigor do matemático.

Tudo isto que descrevi constitui um ideal, mas podemos encontrá-lo em muitos graus e variáveis deste ideal. O intérprete não tem de dominar da mesma forma todas as áreas nem todas as ferramentas artísticas, pode

vocacionar-se mais para as artes plásticas ou mais para o cinema. Por exemplo, se for um músico e estivermos a falar de música, será um músico e um intérprete de música muito mais interessante se ele fizer viagens a países diferentes daquele em que vive, se tiver lido autores que não têm nada a ver com música. Ou seja, se ele se constituir enquanto pessoa como ser curioso e abrangente nessa curiosidade. Acredito que o reflexo dessa alma e dessa plenitude se vai revelar também no trabalho. Consequentemente, a obra artística vai tornar-se mais completa, vai reflectir essa multitude, essa multinacionalidade, essa multi-experiência.

Neste sentido, ser intérprete implica sempre um investimento da pessoa em si mesma.

No caso do *perfinst*, há diferentes fases de trabalho que exigem domínios distintos. Quando chegamos ao momento

Entendido em termos gerais, um intérprete é alguém que tem um máximo de valências possível a nível técnico e de conhecimento e experiência de vida. Portanto, tem de se constituir como um ser humano responsável, conhecedor e consciente do seu tempo; tem de ter interesses múltiplos, tem de gostar de e ter curiosidade sobre um amplo espectro de assuntos, desde as ciências exactas às línguas, passando por todas as áreas artísticas.

do espectáculo, estamos a falar da interpretação. Aí, as valências anteriores já não são convocadas. Essas outras, que vêm antes, são as valências do intérprete enquanto cientista, as valências do intérprete enquanto matemático, enquanto arquivista, enquanto

organiza e colecciona os objectos. É intérprete enquanto cientista quando procura e trata os objectos e enquanto lhes percebe as formas e os ângulos, mas tudo isso é anterior ao espectáculo. Quando começa o espectáculo, interessa-me o intérprete como *perfinster*, como actor, no sentido do agente da acção.

Em alguns momentos interessa-me o intérprete sem

alma, na medida em que não quero que ele [com a sua singularidade ou personalidade] intervenha, para que não contamine a alma da instalação que está a ser criada, para não influenciar o espectador com a sua opinião ou ponto de vista.

Isto não significa que, depois da instalação estar pronta e depois de o espectador já ter por si absorvido a emoção que lhe é dada quando a imagem está completa e construída, o intérprete não possa juntar a sua emoção. [Em muitos dos *perfinsts* cabe ao intérprete-*perfinster* manipular objectos e, com estes, compôr uma imagem-escultura, uma instalação, que é constituída pelo lugar que cada objecto ocupa num espaço previamente delimitado e definido e na relação que os objectos estabelecem entre si; mas também faz parte do objecto artístico o próprio acto de manuseio, deslocação e colocação de cada objecto, com toda a precisão, no seu exacto lugar e na disposição rigorosamente pré-determinada].

Estas variantes e possibilidades criam uma série de *matrioskas* de interpretação que, por sua vez, originam no espectador outras possibilidades de leitura sobre o que lhe é dado a ver, a experienciar, a sentir.

O que quero dizer com isto? O *perfinster* que está a trabalhar com objectos é manipulador, está a manipular objectos. Nesse sentido, não tem alma, está possuído por uma espécie de energia divina (seja lá o que isso for...), cósmica... intuitiva... que o leva a organizar coisas a partir de um ponto

de vista específico (que pode ser cromático, pode ser do ponto de vista da textura, do ponto de vista da harmonia, do ponto de vista da mensagem), que é sempre um ponto de vista fundamental. O *perfinster* faz isto automaticamente, como uma criança a brincar. Quando acaba e a construção está feita, a instalação é para o espectador desfrutar. O modo como esta dinâmica funciona é quase como se o desfrutar do espectador desligasse o interruptor do intérprete. Nesse instante, o intérprete também vai olhar a construção. Só nessa altura é que ele realmente a vê. O olhar do intérprete-*perfinster* sobre a instalação é posterior ao olhar do espectador. Aí, o intérprete sente essa energia, e isso tem um impacto no seu eu, no seu eu-personagem, naquela alma que estava até ali escondida e abafada. Nesse momento, pode sair uma emoção.

Ainda no contexto do *perfinst*, o intérprete tem de ser criador em dois momentos diferentes: no momento do ensaio e no momento da construção, no momento da improvisação a partir do espólio dos objectos que existem à volta, mesmo que de alguma maneira seja condicionado por mim, dependendo da temática ou da sub-temática que estamos a tratar. Há uma pré-selecção minha de um determinado número de objectos com os quais ele se pode relacionar,

com os quais pode ‘brincar’. Há sempre um respeito pelo objecto, respeito pela essência do objecto. Depois, a fase de criação acontece: ele começa a improvisar, vai compondo, vai brincando, vai descobrindo, e vai encontrando. Aí, o intérprete é criador: é dirigido, mas o *input* criativo, primeiro é dele.

Este processo de criação no *perfinst* tem paralelismos com o que acontece com o actor entendido de modo mais convencional e em contextos de teatro mais identificáveis enquanto tal. Na improvisação [mais convencional], ele esbraceja, faz, grita, etc. Nesta improvisação, o director de actores escolhe três ou quatro momentos, trabalha sobre esses momentos. Esses momentos geram outros momentos e vão-se encontrando elementos do personagem, até que, no final do processo, temos o personagem. Aqui, no *perfinst*, é a mesma coisa, mas com os objectos. Quando encontramos uma instalação total ou final, acabou, de certo modo, o lado criador do intérprete.

Evidentemente que isto é subjectivo, porque [para] cada actor, nesse

Para cada actor, nesse contexto mais convencional do teatro, sempre que vai para cena, tudo tem de ser vivido como se fosse novo. Nesse sentido, ele tem de ser sempre criador, para encontrar em cada apresentação uma nova forma de manter a alma do personagem.

contexto mais convencional do teatro, sempre que vai para cena, tudo tem de ser vivido como se fosse novo. Nesse sentido, ele tem de ser sempre criador, para encontrar em cada apresentação uma nova forma de manter a alma do personagem. Aqui, no *perfinst*, no caso dos objectos, é exactamente o mesmo: não é pelo facto de saber que o crucifixo [é colocado] em cima da pedra e o boneco, que calha ser um cãozinho, fica à direita, que ele pode reproduzir a construção maquinalmente. Ele tem de encontrar sempre a energia certa para executar cada gesto, para realizar a instalação de cada objecto no seu lugar.

O intérprete de *perfinst* é aparentemente desalmado quando monta, mas é um “aparente”, ele tem de saber exactamente o que está a fazer, e tem de o fazer de uma forma que seja sempre, a cada repetição, interessante.

Quando dirijo um actor, vou ao encontro dele. Ou seja, nunca lhe vou pedir algo que lhe seja desconfortável. Vou partir sempre

do que ele me deu, nunca vou forçar. Ele vai fazer o movimento de uma forma que respeita o que me mostrou, o que lhe é confortável. A escolha do intérprete é, por isso, determinante. Não é qualquer um que é *perfinster*. Adoro dança, mas, na maior parte das vezes, um bailarino tem um movimento que é excessivamente desenhado para o que preciso. Eles querem dançar com a mão até chegar ao objecto, e depois tiram o objecto e a mão, sempre numa dança ininterrupta... e as pessoas estão a ver a mão a ir e a vir, e não estão atentas ao fundamental, que é o que está a acontecer no objecto, com o objecto, e em volta do objecto. O foco não é a mão. O mesmo pode acontecer com o actor, noutra versão, na versão do protagonismo, da expressão de um ego.

No *perfinst*, o intérprete tem de ser absolutamente humilde, tem quase de ser o marionetista que está atrás do pano. Quando constrói, ele não está em cena. Ou seja, apesar de estar visível e estar

fisicamente ali, a atenção não pode ser sobre ele. Portanto, tem de ser capaz de estar numa atitude de “neutro activo” absoluto. É o que chamo de “neutralidade activa do actor”. Ele tem de conseguir estar efectivamente a fazer aquilo num estado de aparente ausência, como se estivesse sozinho no seu mundo, dominando perfeitamente o que

A Simone de Oliveira a cantar a “Desfolhada” ou a Tonicha a cantar “Menina”, aí elas são intérpretes, mas acho que são mais do que apenas intérpretes, são interpretes criadoras, na medida em que o personagem transmite todo um universo de povo, de pessoas, de lutas, de situação histórica, etc., muito próprio.

está a fazer, mas nunca tendo a noção de que está a ser observado, ou pelo menos nunca mostrando isso. Ele é quase um robô, no momento em que está a construir; tudo muda quando a instalação está pronta e lança a luz sobre a imagem.

Em todo o caso, considerando o intérprete de uma forma global nas artes vivas, incluindo

aqui o teatro e a música, acho que o intérprete é um bocadinho uma interface, um empréstimo de um corpo e de uma alma, e não tem de ser forçosamente o empréstimo de uma cabeça, ou de uma intelectualidade, a um serviço, a um criador. Ou seja, o intérprete é um veículo, é um meio.

Ser um bom intérprete não é necessariamente uma boa coisa, não traz grande bem ao mundo, pode ser inócuo – só não [o] é se aquilo que é transmitido for verdadeiramente importante. O que quero dizer com isto?

A Simone de Oliveira a cantar a “Desfolhada” ou a Tonicha a cantar “Menina”, aí elas são intérpretes, mas acho que são mais do que apenas intérpretes, são interpretes-criadoras, na medida em que o personagem em que entram transmite todo um universo de povo, de pessoas, de lutas, de situação histórica, etc., muito próprio. Há outras intérpretes que, pura e simplesmente, interpretam, ou seja, cantam bem. Essas são simplesmente intérpretes, e já não é pouco, mas também não é mais.

Outra possibilidade de resposta para a questão ‘o que é um intérprete?’ Ainda considerando um universo mais genérico, das artes vivas, primeiro, acho que é uma espécie de uma porta entre o criador e a concretização, a manifestação do objecto/ideia criado. Numa outra perspectiva, diria que, enquanto pessoa que interpreta, há intérpretes que interpretam e intérpretes que não interpretam. Utilizo a afirmação positiva de “intérpretes que interpretam” no sentido de que tem implícito um trabalho desenvolvido

no passado: pressupõe que estudaram, [que] veiculam esse acumular de conhecimento, [que] geraram uma ampliação, uma apropriação desse investimento no saber, e construíram as condições para se poderem constituir como intérprete total.

Por outro lado ainda, [o intérprete] é sempre alguém que depende de outrem em algum sentido, e acaba por ter um ponto de vista subjectivo sobre aquilo que está a fazer, seja de empatia ou antipatia. Na realidade, neste sentido, poderia também dizer, o que não é uma contradição relativamente ao já dito, que o intérprete é sempre um estorvo no meio do caminho, e pode ser positivo ou negativo, precisamente porque é sempre um intermediário.

“Todo o trabalho da Fundação GDA tem uma vertente de solidariedade muito grande.”

DEZ ANOS DE FUNDAÇÃO GDA

Em 2018, a Fundação GDA atinge um montante de investimento, num só ano, de aproximadamente dois milhões e trezentos mil euros (repartidos em: 1.634.000€ para Acção Cultural, 322.000€ para Formação e Desenvolvimento, e 321.000€ para Acção Social). Este valor é quase o dobro relativamente a 2017.

Após dez anos de existência da Fundação – recorde-se que foi constituída em finais de 2009, tendo entrado em funcionamento em 2010 –, a indiscutível importância do seu papel transparece na leitura do território onde se insere. A tendência actual é para se encarar que não há empregos para a vida, daí a procura de se ser “*multiskilled*”, a diversificação das competências técnicas e do saber, o desenvolvimento de um “espírito inovador”, uma exigência ainda maior de permanente aprendizagem. O diagnóstico da vida contemporânea aplicado a um território que é, por natureza, efémero, sensível e precário, reforça a importância do investimento da Fundação na área da cultura e das artes.

É neste panorama que chegamos a 2018 e a uma Fundação GDA que atinge um montante de investimento, num só ano, de aproximadamente dois milhões e trezentos mil euros (repartidos em: 1.634.000€ para Acção Cultural, 322.000€ para Formação e Desenvolvimento, e 321.000€ para

Acção Social). Este valor é quase o dobro relativamente a 2017, que contabilizou 1.212.000€ (762.000€ para Acção Cultural, 242.000€ para Formação e Desenvolvimento, e 208.000€ para Acção Social), e quase o triplo do total de 2016, que ficou em 799.000€ (482.000€ para Acção Cultural, 171.000€ para Formação e Desenvolvimento, e 146.423€ para Acção Social).

Nunca é demais sublinhar que o que está em causa é o reinvestimento de dinheiro gerado pelos artistas, por via da cobrança pela GDA das mais-valias geradas pelos direitos conexos aos direitos de autor, decorrentes do trabalho de artistas, intérpretes e executantes. Soma-se a esta uma outra fonte de financiamento para a Fundação GDA, verbas provenientes da Agecop, via cópia privada. Esta lógica, que implica generosidade e solidariedade inter-pares, tem efeitos concretos no tecido sócio-económico nacional, mais ainda quando a percentagem alocada é de 15%, superior aos 5% obrigatórios por lei, contribuindo assim para o desenvolvimento das artes, dos artistas e, portanto, do país.

A Fundação tem ganho um papel fundamental enquanto mecanismo de apoio aos artistas, o que soma ao papel indiscutível que a GDA tem vindo a desempenhar como factor de crescimento da sociedade por via do cumprimento da sua vocação enquanto entidade de gestão colectiva de direitos, sendo evidente a dimensão do seu impacto financeiro. Mas, se o país está muito diferente do que era em 2009, estará o sector artístico, cultural e criativo assim tão diferente dez anos volvidos? Mário Carneiro responde:

“Tenderia a dizer que as necessidades em 2020 seriam certamente muito diferenciadas das de há dez anos, para não dizer de há vinte, e que uma política de intervenção de uma organização como a Fundação poderia ser orientada para aspectos muito particulares ou específicos, caso tivéssemos superado a necessidade elementar de fomentar a actividade regular dos artistas.”

Prossegue Mário:

“A verdade é que não é isso que acontece, porque houve um grande desinvestimento desde 2009 até agora ao nível do apoio às artes – que deve ser entendido como investimento e fomento de um sector fundamental

O que está em causa é o reinvestimento de dinheiro gerado pelos artistas, por via da cobrança pela GDA das mais-valias geradas pelos direitos conexos aos direitos de autor, decorrentes do trabalho de artistas, intérpretes e executantes. Esta lógica, que implica generosidade e solidariedade inter-pares.

na sociedade, o das artes e da cultura, e nunca de despesa (ao contrário do que é erradamente considerada por vezes) –, não só por parte do Estado como também [devido a] alguma oscilação por parte de outras entidades que tradicionalmente nas últimas décadas apoiavam as artes: estou a pensar, por exemplo, nas autarquias, embora com algumas excepções, mas não só. Parece-me que a massa financeira colocada ao dispor dos artistas para financiar as suas obras não cresceu, se é que não diminuiu fortemente, nos últimos dez anos, mais ainda tendo em conta um universo de diversidade artística que se desenvolveu exponencialmente e viu fortemente multiplicado os seus intervenientes e agentes.

“Acho que continuamos a deparar-nos com uma situação que é de emergência, ou anda lá perto, que tem a ver com a viabilização da própria actividade nuclear dos artistas: a criação e a apresentação dos trabalhos. Não nos podemos eximir a olhar para esta realidade e, considerando aquilo que é a missão prioritária da Fundação GDA e da GDA no que diz respeito à gestão do Fundo Cultural e do Fundo Social, deixar de procurar dar resposta ao que é nuclear – e o que é nuclear é ainda a multiplicação dessas oportunidades de trabalho.”

"Parece-me que a massa financeira colocada ao dispor dos artistas para financiar as suas obras não cresceu, se é que não diminuiu fortemente, nos últimos dez anos, mais ainda tendo em conta um universo de diversidade artística que se desenvolveu exponencialmente e viu fortemente multiplicado os seus intervenientes e agentes."

Mário Carneiro

Nesta fase, a arrancar 2019, mantêm-se três premissas essenciais da missão da Fundação, que representam os desafios presentes: “Para além do fomento à criação artística em todas as áreas, temos, no campo social, a falta de protecção ao nível da segurança social, da saúde, da fiscalidade, o que exige que a Fundação, na medida das suas possibilidades, intervenha no sentido de mitigar aquelas que são as principais dificuldades dos artistas; no campo da formação, é evidentemente um trabalho contínuo porque a base que temos é muito frágil. Não temos margem de manobra que permita abandonar estas linhas críticas da intervenção [da Fundação] para encontrar outros nichos do mercado, apesar de outros esforços que estamos a fazer, nomeadamente um programa destinado a artistas com deficiência, o que representa abrir ainda mais o campo de acção”.

Não são promovidas alterações programáticas de fundo, afirmando-se mais claramente o posicionamento ético da Fundação e o seu papel determinante no desenvolvimento da sociedade portuguesa, reforçando assim o seu impacto e relevância. Exemplo disso mesmo é o caso dos prémios de cinema, que manteve as suas características iniciais/essenciais, ao mesmo tempo que alargou o âmbito da sua intervenção, tendo-se transformado em jornadas de trabalho, com debates e uma troca de experiências potenciadora de partilha inter-geracional.

Desenvolve-se o que estava já a ser realizado e procura-se dar-lhe mais substância, maior dimensão, estruturando de forma isenta as modalidades de apoio – daí a reorganização dos programas de apoio, com calendário previamente definido e júri externo à Fundação.

Pedro Oliveira sublinha precisamente a importância da salvaguarda de três aspectos essenciais, os quais a Fundação tem de garantir perante os artistas: “que está a apoiar com critério, que não está a apoiar aquilo que já não é preciso ser apoiado porque é viabilizado por si mesmo na mecânica natural do mercado; por outro lado, [que há] total independência nas decisões (por isso a questão do júri é um debate antigo), que importa salvaguardar que estas decisões têm de ser tomadas por terceiros que não tenham um interesse directo nas mesmas. Por último, tudo isto tem uma vertente de solidariedade muito grande”.

Tudo o que foi construído desde a fundação da GDA, em 1995, foi possível também pela capacidade de reunir uma diversidade extraordinária de artistas, de que os órgãos sociais ao longo destes 25 anos são prova. Por ali passaram nomes como, para além dos já aqui referidos, Adriano Luz, Maria Guinot, Raul Solnado, Rodrigo Leão, Nuno Represas, Paulo de Carvalho, Tim, Teresa Sobral, Né Ladeiras, Mafalda Veiga, José Mário Branco, João Afonso, Miguel Guedes, Paulo Ribeiro, Rui Mendes, Rita Blanco, Carlos Costa, Joana Brandão...

Por via dos acordos
com entidades internacionais congéneres,
a **GDA** representa cerca de um milhão
de artistas de todo o mundo.

REPART, SONART E O FUTURO HOJE

Em apenas cinco anos, o universo de referência de artistas com que a GDA trabalha disparou para uma dimensão estratosférica. Se em finais de 2018 contabilizavam-se cerca de 10.000 cooperadores inscritos, na realidade a GDA representa, por via de acordos com entidades congéneres internacionais, cerca um milhão de artistas. Os números são de Bruno Gaminha, que dirige o Departamento de Distribuição. Este é um dos efeitos quantitativos visíveis do que define como “desterritorialização da relação entre os detentores de direitos e as sociedades de gestão”, que se tornou global e transfronteiriça.

O movimento da desmaterialização, globalização e digitalização que se faz sentir em todos os aspectos da vida, tem efeitos concretos na gestão dos titulares de direitos. A GDA acompanha os tempos. Aquilo que aqui está em causa é, por exemplo, um artista estrangeiro, imaginemos espanhol, mandata uma sociedade alemã para representar a cópia privada

“A desterritorialização da relação entre os detentores de direitos e as sociedades de gestão” tornou-se global e transfronteiriça, segundo Bruno Gaminha.

em Portugal e, paralelamente, mandata uma sociedade inglesa para o representar junto da GDA relativamente a uma outra tipologia de direitos. Os números são eloquentes quanto a esta realidade de desterritorialização: em 2015, a GDA contava com cerca de 6 mil cooperadores, entre músicos, actores e bailarinos, e 15% desse universo não tinha residência fiscal em Portugal. Em finais de 2018, dos cerca de 10 mil cooperadores, quase um terço não tinha residência fiscal em Portugal.

Se em finais de 2018 contabilizavam-se cerca de 10.000 cooperadores inscritos, na realidade a GDA representa, por via de acordos com entidades congéneres internacionais, cerca um milhão de artistas.

TIPOLOGIAS DE RELAÇÃO ENTRE A GDA E DETENTORES DE DIREITOS

Fica aqui o esclarecimento enviado pelo PO:

Cooperador:

Aquele que mandatou a GDA para o representar e cobrar os seus direitos em todo o mundo.

Administrado:

Aquele que mandatou a GDA para o representar e cobrar os seus direitos só em território Português ou outros territórios específicos.

Também mudou radicalmente a capacidade de registo e identificação de obras, fonográficas e audiovisuais, que permitem comprovar quem são os artistas, intérpretes e executantes implicados em cada uma. Trata-se de uma maior eficácia e transparência na distribuição dos direitos. Em 2016, a mudança do sistema informático de suporte à distribuição, o REPART, que implicou um grande investimento financeiro por parte da GDA, fez toda a diferença.

REPART/SONART/GESTOR DE REPERTÓRIO

O REPART é o sistema informático de suporte à distribuição, com características de maior acessibilidade e mais intuitivo no uso, que tem por objectivo facilitar o processo de introdução de informação por parte dos artistas, e tornar a leitura dos seus dados simples e clara. A face mais visível deste instrumento para os artistas é o Portal GDA, compatível com/e complementar ao REPART.

Este novo recurso representa uma significativa evolução e uma conquista para o Departamento de Distribuição, a par da criação da figura do Gestor de Repertório. Juntamente com estas melhorias, a disponibilização, em Outubro de 2016, da funcionalidade SonArt (que permite aos artistas portugueses terem acesso online ao número de vezes que a sua música passou nas estações de Rádio e de TV monitorizadas), mudaram estruturalmente a relação da GDA com os artistas, tornando-a mais próxima, mais participativa, mais estável e mais construtiva. Com o SonArt, os cooperadores passaram a ter a possibilidade de acompanhar, em tempo real, a utilização das suas obras nas rádios e televisões monitorizadas pela GDA – uma ferramenta pioneira neste território. [Fonte: Relatório GDA 2016]

Com a mudança do sistema informático, as cento e poucas mil participações de artistas em obras identificadas quase triplicaram em três anos. O que é que isto significa? Responde Bruno Gaminha: “Significa que temos mais informação sobre quem participou e onde. Quando chega a altura de distribuir, temos maior capacidade para o fazer, com maior eficácia, certeza e rigor. Na prática, conseguimos distribuir mais dinheiro aos artistas; somos capazes de os identificar e identificar as participações deles.”

Em 2011, quando Bruno chega à GDA (com um currículo que inclui os domínios da física computacional, da economia, das ciências da complexidade e da *data science*), tinha dois objectivos: iniciar a criação de mecanismos de suporte à decisão da distribuição dos direitos conexos baseados em dados e evidências empíricas; e abrir a distribuição internacional, baseada em dados de utilização real, que na altura não existia. Bruno explica:

“Uma parte importante do que fazemos neste departamento tem a ver com a distribuição. Isto significa que tentamos identificar as obras que foram utilizadas e a intensidade da sua utilização.

Na prática, relativamente ao dinheiro que é cobrado pela utilização das obras, tentamos perceber, numa primeira fase, por que obras devem ser distribuídos e, numa segunda fase, quem são os titulares de direitos conexos que fazem parte dessas obras.”

A escala da quantidade de informação que importa dominar e gerir sobre obras artísticas fonográficas e audiovisuais escapa à capacidade humana. Recorde-se que, por via dos acordos com entidades internacionais congéneres, a GDA representa cerca de um milhão de artistas de todo o mundo. “Isto implica fluxos de informação gigantes”, diz Bruno, gerados a grande velocidade. Esta é a realidade que enfrentamos todos nestes novos tempos. Para lidar com uma tal quantidade de dados, segundo Bruno Gaminha, importa ter consciência de que, “não possuímos toda a informação; mesmo que a tivéssemos não saberíamos como a tratar. Isto significa que temos de ser abertos, tolerantes, capazes de ouvir todas as pessoas que trabalham nas diversas áreas, porque são elas quem possui o saber sobre aquilo que fazem”.

O panorama é traçado por Pedro Wallenstein em jeito de revisão da matéria dada: “Nós não temos muitos artistas com direitos exclusivos, como têm [sociedades para] os direitos de autor; não estamos no centro dos negócios, como estão os produtores e os agentes de radiodifusão, que são as empresas comerciais, que têm um imenso *cash flow*. Gerimos um direito que, não deixando de ser um direito pessoal, individual e intrasmissível, é fragmentado por muita gente.”

Se tomarmos como exemplo um concerto que implique um colectivo musical, a distribuição dos direitos pode tomar o seguinte caminho: numa sinfonia, os direitos de autor são para o compositor; numa ópera ou numa cantata, são para o compositor e para o libretista. Quanto aos direitos conexos,

Se tomarmos como exemplo um concerto que implique um colectivo musical, a distribuição dos direitos pode tomar o seguinte caminho: numa sinfonia, os direitos de autor são para o compositor; numa ópera ou numa cantata, são para o compositor e para o libretista. Quanto aos direitos conexos, trata-se de repartir uma fracção – que já de si é muito pequena relativamente às atribuídas às autorias – pelo número de músicos, que podem ultrapassar a centena.

trata-se de repartir uma fracção – que já de si é muito pequena relativamente às atribuídas às autorias – pelo número de músicos, que podem ultrapassar a centena.

“Assumimos que somos um prestador de serviços de natureza económica, mas organizados de uma forma *sui generis* no mundo global, que é a forma de cooperativa, uma tradição muito portuguesa, com génese no século XIX e posteriormente aprofundada por teóricos como, nomeadamente, António Sérgio”, lembra Pedro Wallenstein. O que esta particularidade pressupõe é uma natureza participativa e inclusiva. Qualquer titular de uma obra, nem que seja pela participação em dois minutos de uma canção, tem o direito de pertencer à cooperativa. Isto significa que todos os cooperadores inscritos na GDA podem votar, eleger e ser eleitos, precisamente porque, reforça Pedro Wallenstein, “queremos que seja uma realidade participada e que seja discutida”.

É certo que o universo que lhe dá conteúdo, nomeadamente o da criação musical ou audiovisual, viu aumentar radicalmente a quantidade da sua produção por via de uma maior facilidade de acesso a recursos técnicos e também a veículos de distribuição. Para além disso, a informação reunida tem “graus de qualidade e especificidade locais muito diferentes”, explica Bruno, que se tornam notórios nos Fóruns Internacionais em que a GDA participa, e que levantam múltiplas questões, as quais podem ser suscitadas por algo tão elementar como o uso do alfabeto: “Quando construimos uma base de dados internacional que aspiramos que inclua todas as músicas do mundo, por exemplo, significa que nós, na GDA, usamos um alfabeto e que, por exemplo, o parceiro japonês usará outro. Só este facto já tem desafios específicos.”

“A indústria de representação dos artistas está a mudar radicalmente.” O diagnóstico é ainda de Bruno Gaminha, que encara a desterritorialização como um sintoma e um desafio. “Há 5 ou 6 anos, a interacção que tínhamos com os nossos membros era completamente distinta. Tínhamos no apoio ao cooperador – que são as pessoas que dão a cara por esta parte mais burocrática da distribuição – duas pessoas em Lisboa e uma no Porto. Estas recebiam as pessoas no nosso edifício e acompanhavam todo o processo de declaração da obra. Basicamente, lidavam com papel. As pessoas queriam inscrever-se – tinham de preencher um formulário. Depois, as que tinham de declarar as obras, tinham um outro formulário. Enquanto estávamos à procura de mecanismos para lidar com a desmaterialização [das relações de produção e consumo] que está a acontecer a todos os níveis da vida, estávamos reféns de procedimentos de recolha e tratamento da informação físicos, analógicos.”

O gestor de repertório é criado em 2016. Foi necessário investir em tecnologia, diz Bruno Gaminha. "Tornámos tudo mais tecnológico, mas isso permitiu libertar as pessoas para serem mais humanas, ou para terem um trato e uma relação mais humana com os nossos membros." Tudo isto foi possível graças ao novo sistema informático, o REPART. Juntamente com este, a abertura do Portal do Artista concretizou a interacção com os cooperadores – que agora pode ser efectivamente desterritorializada. De casa, onde quer que estejam, podem aceder ao Portal, podem fazer o *upload* das músicas, e podem verificar quanto dinheiro já geraram.

O MODE – criado em 2011, direccionado ao cadastro das obras fonográficas – recolhe dados desde 2008. Com mais de uma década de compilação de obras, o espólio de memória que se acumula começa a ganhar um significado substancial. Esta é ainda uma outra dimensão do trabalho que está a ser desenvolvido pela GDA.

Se por ano forem declarados e registados na GDA cerca de 300 discos por via do programa MODE (e com a respectiva entrega do objecto físico), é fácil compreender o significado do arquivo que está a ser construído e a sua representatividade da produção nacional. Com ele, há uma memória da música portuguesa que se está a preservar e a catalogar. “Quem queira perceber o que foi a música portuguesa nestes últimos 10 anos, tem aqui uma fonte de informação que dificilmente encontrará em outro sítio”, diz Bruno Gaminha. É também disto que se fala quando se fala da GDA.

O MODE – criado em 2011, direccionado ao cadastro das obras fonográficas – recolhe dados desde 2008. Com mais de uma década de compilação de obras, o espólio de memória que se acumula começa a ganhar um significado substancial. Esta é ainda uma outra dimensão do trabalho que está a ser desenvolvido pela GDA.

“Conseguimos construir, calmamente, ao longo do tempo, uma informação que está bem organizada, bem catalogada, etc. Fizemo-lo com o surgimento destas novas possibilidades, por via da inteligência artificial, do big data, do machine learning, do data science. Isto significa que somos [a GDA] um depósito de informação que nos permite, depois, criar valor em cima destes dados. Sou optimista relativamente a esta evolução, porque a GDA está preparada para utilizar estas ferramentas para que as mais-valias que sejam criadas pelos artistas se reflectam nas comunidades de artistas.”

Para isso contribui substantivamente uma visão que procura articular lógicas de mercado e tirar o maior proveito do valor gerado pelos artistas (como faz a GDA), empenhada numa redistribuição generosa e que vá para além da visão meramente capitalista, não só gerando oportunidades para quem está em patamares distintos do seu percurso criativo e diversificando as identidades representadas, mas também contribuindo para a diminuição das desigualdades e participando na construção de uma sociedade mais justa, onde a imaginação tem um valor imaterial que precisa de ser financiado independentemente do lucro que possa gerar (como faz a Fundação GDA).

Há um mundo maravilhoso que se abre a partir daqui, e que inclui realidades e interesses muito distintos, alguns até conflituantes, mas é essa riqueza que dá significado ao que aqui se faz. O desafio de pôr em diálogo gerações e tendências distintas tende a radicalizar-se – basta colocarmos visões éticas e artísticas ditas

“tradicionais” a par das preocupações das novas gerações nascidas já com a Internet, em que a desmaterialização é um dado adquirido. O facto de que o artista tem um papel na cadeia de valores e na cadeia criativa devia já ser indiscutível, mesmo se estas formulações correspondem a necessidades de compartimentar juridicamente e funcionalmente o contributo de cada um. Mas, “o mais comum”, lembra Pedro Wallenstein, “é a pessoa ser simultaneamente autor, intérprete, executante, produtor, editor... Cada um é várias personalidades dentro da obra. E essa realidade está a tornar-se mais inteligível”.

“O mais comum”, lembra Pedro Wallenstein, “é a pessoa ser simultaneamente autor, intérprete, executante, produtor, editor... Cada um é várias personalidades dentro da obra. E essa realidade está a tornar-se mais inteligível”.

Pedro Wallenstein vive na prática, enquanto músico, aquilo de que está a falar. Passou por projectos mais experimentais, como nos nove anos em que trabalhou com Constança Capdeville, onde a direcção clara se harmonizava com uma pesquisa muito livre de cada intérprete. Wallenstein também já passou muitos anos no fosso de uma orquestra de ópera. Ali, sentiu que a personalidade do músico não introduz marcas distintivas no espectáculo, embora identifique a possibilidade de graus de influência mais reduzidos, por via da determinação, pelo menos no que se refere ao grupo de instrumentos de que faz parte, o dos contrabaixos. E há momentos em que o intérprete tem de se apagar, “como no caso das grandes orquestras, em que o maestro tem de assumir a responsabilidade da proposta estética”, defende.

Voltamos assim ao início da questão: o que podemos entender por intérprete? Todas estas problematizações fazem parte do trabalho da GDA e da Fundação GDA. O universo composto pela inter-relação das duas é o que fundamenta a fórmula da sua acção: **colher para semear.**

A GDA E A CRISE PANDÉMICA

– PEDRO WALLENSTEIN

Ao longo da crise pandémica desta Primavera, foram-se publicando dados, estatísticas e reflexões sobre as epidemias e pestes do passado ou, pelo menos, daquelas que a História e as fontes permitem documentar. Das mais remotas, o eco dos seus impactos chega-nos sobretudo pelas detectáveis feridas, abruptas e materiais, na demografia, na produção, no comércio ou na geopolítica. Já as suas consequências culturais, mais subtis e subterrâneas, mais graduais e transgeracionais se tornam, por isso mesmo, mais difíceis de isolar e sintetizar, enquanto catalisadoras de mudança da visão cosmogónica do indivíduo perante a natureza e a sociedade.

Hoje, talvez por força da velocidade e profusão das interações digitais e de todo o seu rodopio de verdades e mentiras, é já possível começar a desenhar o sentimento instável, o questionamento que este bichinho, não alacre, mas seguramente sedento, veio impor ao nosso sistema de crenças e certezas. A ideia de um “*progresso*” constante e cumulativo, assente na expectativa global de um inexorável crescimento da economia e do conhecimento, vê-se de súbito “bolchevizada” por um coroado vírus que interpela a rede de interdependências económicas, laborais, sociais, culturais e mesmo éticas, que tínhamos por adquiridas.

O período de maturação da nossa democracia viveu sob o signo de uma inquestionável capacidade reguladora dos “mercados”. Durante anos, no domínio das políticas culturais, assistimos a uma retórica que procurava cindir o papel do estado entre a conservação do património, da memória instituída, e o financiamento das ditas “artes vivas”, que idealmente se regeriam por leis de oferta e procura de que, darwinianamente, resultaria o trigo e joio do sucesso ou do fracasso. Este “*trend*” foi particularmente gravoso para o saber e para a arte. Ao aplicar aquelas leis aos domínios da investigação científica ou da criação literária e artística, sacrificámos a um utilitarismo imediato o seu potencial valor e contributo para a condição humana. Esqueciam estas repentistas e bacocas teorias que o património e a memória foram outrora artes vivas, expressão cristalizada do pensamento, condição e destino de um dado momento histórico. Esqueciam que, através dos milénios, o conhecimento, o engenho e arte, foram SEMPRE sustentados por alguma forma de poder. O poder de um credo tocar a divindade, o poder de um príncipe, estado ou ideologia ocupar um território material ou intelectual, o poder de uma classe afirmar a sua ascensão na cadeia social, o poder de uma industria ou comercio revelar a sua supremacia ao concorrente, o poder do privilégio de amar a sabedoria e a beleza, o simples poder do individuo que exerce o seu gosto e afeição por alguma forma de dizer o indizível.

Entre esse tempo e o das modernas democracias bom caminho se fez. “*Tant bien que mal*” aqueles poderes e privilégios foram sendo redistribuídos, achatou-se a pirâmide social e o acesso à saúde, à educação e ao futuro vai ficando menos desigual. Grande parte da função mecénática de bispos, príncipes ou possidentes passou para a comunidade através da gestão do estado.

Na “Estranha Ordem” de Damásio, no passo em que se fala da condição humana, surge um conceito alargado e abrangente, em que deveria atentar quem deseje compartimentar e muralhar o concerto das actividades humanas: “*As artes, o pensamento filosófico, as crenças religiosas, as faculdades morais, a justiça, a governação política e as instituições económicas, a tecnologia e a ciência são as principais actividades evocadas pela palavra Cultura*”.

Será já um lugar comum voltar a dizer que a Cultura, em particular nos espaços que envolvem a a aglomeração de públicos, foi a primeira a ser atingida e será a última a recuperar da crise pandémica. Mas o impacto sofrido, mais do que pela sua própria natureza, em tantos aspectos semelhante à de outros sectores da actividade económica e produtiva, foi tão mais significativo quanto a constatada precaridade e desestruturação laboral e social da rede de profissionais que a compõem. As medidas governamentais, transversalmente concebidas para uma genérica realidade, tiveram a sua eficácia fortemente limitada num sector essencialmente intermitente, sazonal, autogerido, amiúde informal e mesmo marginal em relação aos mecanismos de protecção social. Tal como no combate ao vírus, o que aprendemos foi sobretudo a extensão do que não sabemos.

Alguns dados estatísticos que então circularam, estimavam que seriam cerca de 130 mil os profissionais da cultura directamente atingidos pelo abrupto encerramento. Seriam, caramba, cerca de 2,5% da nossa população activa que não viram o correspondente esforço em medidas de alívio e investimento na retoma da actividade, em franco contraste com outros sectores e interesses.

Também constatámos que, neste domínio, os nossos problemas não são tão diferentes dos vividos nos restantes estados da união europeia, variando talvez no enquadramento laboral, fiscal e previdencial que permitiu, por exemplo, à Alemanha declarar a Cultura um bem essencial, referenciar os trabalhadores independentes expectavelmente atingidos e acudir-lhes com montantes significativos no espaço de poucas semanas.

Em vésperas do recente e sofrido conselho europeu, cerca de centena e meia de organizações e personalidades da cultura dirigiram um apelo à comissão, exigindo a inclusão de medidas específicas para o sector cultural, estranhamente ausentes do pacote em discussão. Contando à partida com o apoio de mais de um terço do parlamento europeu, o texto argumentava que um sector que gera 509 mil milhões de euros por ano (duas vezes e meia o pib português) e que é o terceiro maior empregador no conjunto do espaço europeu, não pode ficar de fora do plano de recuperação que está a ser preparado. (<https://www.gda.pt/gda-apela-conselho-europeu/>).

As entidades de gestão de direitos agem por conta e administram as mais valias geradas pela exploração da propriedade intelectual dos criadores. Perante a ineficácia das medidas transversais e as situações pessoais dramáticas que por cá se começavam a avolumar, não puderam deixar de agir, ou não será o fim último da criação de riqueza a sua redistribuição?

Quando a GDA lançou a sua primeira linha de apoio de meio milhão, não sabia exactamente ao que ia. Qual o estado de necessidade que iria encontrar? Qual o universo de carenciados que não atingiram patamares mínimos de rendimento nos primeiros meses de confinamento e inactividade? Pela gestão cautelosa em quatro etapas, também aqui fomos aprendendo com o desconhecido, sendo importante reter que o número de pedidos da primeira para a última mais do que triplicou, mau prenuncio para os meses que se avizinham.

Tornou-se necessário subir a parada. A iniciativa conjunta de artistas, produtores audiovisuais e fonográficos, aliada ao saber e experiência da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa vai permitir lançar dentro de dias o **Fundo de Solidariedade com a Cultura**. Dirigido a um espectro muito alargado de profissionais das indústrias culturais, a sua gestão será certamente mais intrincada e os 1,35 milhões iniciais, ainda que acrescidos de contributos de teatros municipais, festivais e empresas do sector, será seguramente uma fracção das necessidades, sobretudo dos sectores profissionais mais desprotegidos. Será por isso essencial que instituições e empresas que ao longo dos anos tanto têm beneficiado do talento e do trabalho dos trabalhadores culturais se venham agora juntar ao Fundo, levando a tantos quanto possível pelos menos um balão de oxigénio para os próximos tempos.

E, no entanto... como não nos maravilharmos com a plasticidade do espírito humano? Quem não ficou com o nó na garganta com as cubas cervejeiras a produzir gel alcoólico em tempo de escassez? Quem não sentiu, na almofada do sofá, a agulhada do egoísmo perante os movimentos espontâneos, orgânicos, informais, que levaram alimento e afecto aos confinados e desesperados?

Os primeiros impulsos de solidariedade e generosidade vieram dos próprios artistas e criadores, desde logo pela desinteressada partilha “online” do seu trabalho, a tantos levando lenitivo e companhia em tempos de clausura forçada. Estes novos hábitos de gratuitidade, aliados à progressiva demonetização e deflação imposta pelas plataformas digitais aos criadores, são causa de apreensão e cautelas quanto ao processo de transposição da Directiva do Mercado Único Digital que em breve se irá iniciar.

Mas deixemos isso para quando estivermos “retomados”...

NOTAS FINAIS

- 1 Ritz, D. (2014) *Respect: the life of Aretha Franklin*. New York: Little, Brown and Company.
- 2 Franklin, A. e Ritz, D. (1999) *Aretha: from these roots*. New York: Villard.
- 3 Guralnick, P. (1999) *Sweet soul music: rhythm and blues and the southern dream of freedom*. Boston: Back Bay.
- 4 Brown, D. L. (16 de agosto de 2018) “How Aretha Franklin’s ‘Respect’ became an anthem for civil rights and feminism”, *The Washington Post*.
- 5 Sisario, B. (17 de agosto de 2018) “How Aretha Franklin’s ‘Respect’ became a battle cry for musicians seeking royalties”, *The New York Times*.
- 6 Harari, Y. N. (2018) *21 lições para o século XXI*. Amadora: Elsinore.
- 7 A X edição do Prémio de Actores de Cinema da Fundação GDA decorreu a 5 de dezembro de 2017, no Teatro da Trindade, Lisboa. Esta foi a primeira edição em que o evento extravasou a cerimónia de atribuição dos prémios e constituiu-se como uma jornada de trabalho, debate, troca de ideias e de experiências, que se prolongou por todo o dia.
- 8 A Comédias do Minho é uma companhia de Paredes de Coura que desenvolve um trabalho em mais quatro concelhos do Alto Minho: Melgaço, Monção, Valença e Vila Nova de Cerveira.
- 9 Miller, H. (1989) “Henry Miller”, em *As históricas entrevistas da Paris Review* – vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras.
- 10 Nobre, A. (8 de junho de 2013) “Artistas perdem acção contra SIC e TVI”, *Expresso*.
- 11 As contas incluem mais-valias geradas pelos próprios artistas cooperadores por via da cobrança de direitos conexos (cerca de 20% mais do que no ano anterior), no valor global de 1.675.570,99 €; a que se somam 20% da parcela que cabe à GDA por via do Fundo Cultural da AGECOP, que perfaz 522.942€; somam-se ainda valores transitados de anos anteriores, por aplicar, num total de 129.425€. As contas completam-se com a passagem para gestão da Fundação de valores referentes a direitos prescritos, que somam mais 500.000€.
- 12 Zambujal, J. (1985) “‘Quero participar no renascimento do Teatro’: Carlos Wallenstein está de volta”. *Se7e*, 23 de Janeiro de 1985.
- 13 Zambujal, J. (1985) “‘Quero participar no renascimento do Teatro’ – Carlos Wallenstein está de volta”. *Se7e*, 23 de Janeiro de 1985.
- 14 Wallenstein, P. (2018) “Não será uma Internet justa para os artistas que a irá matar! Travar esta Diretiva representará apenas a vitória das grandes multinacionais da Internet”. *Público*, 19 de Dezembro de 2018.
- 15 Araújo, P. (31 de dezembro de 1996) *As grandes ‘bookmarks’ de 1996*. A Capital.
- 16 idem
- 17 Em 2015, em carta de resposta a dúvidas de um cooperador, a GDA desenha uma resenha breve da sua história, onde se pode ler: “Apesar da entrada em vigor da Lei da Cópia Privada em 1998, só em 2001 a Presidência do Conselho de Ministros considera reunidas as condições para a criação da respectiva Comissão de Acompanhamento e para a formalização da AGECOP que, de acordo com a Lei, congregaria a totalidade das entidades representativas dos titulares de direitos. Em 2002, ainda que incipientemente, iniciam-se estas cobranças cabendo à GDA apenas o correspondente a 30% da parcela dos aparelhos e suportes áudio e audiovisuais (de acordo com a Lei, 40% Autores, 30% Artistas e 30% Produtores, expurgados dos 20% destinados aos Fundos Culturais).

É por demais conhecido o historial desta excepção ao direito de reprodução e respectiva compensação, e a forma como a progressiva desadequação da Lei à realidade tecnológica levou a uma quebra da facturação da Agecop superior a 90% entre 2002 e 2013 ... A publicação da Lei 50/2004 vem consagrar, com grande empenho e trabalho político da GDA, a gestão colectiva necessária em dois domínios essenciais para os Interpretes e Executantes: a radiodifusão e retransmissão de conteúdos audiovisuais, e a colocação à disposição do público por fio ou sem fio (vulgo utilizações digitais). É neste contexto que a GDA enceta nos anos subsequentes um processo negocial com as televisões, estabelece um protocolo com a indústria discográfica para as utilizações digitais (os quase pueris, aos olhos de hoje, “ring-tones” e “downloads”) e inicia a renegociação dos acordos com os operadores de Cabo e Satélite para a inclusão do “Vídeo-on-demand”, que começa a ser colocado à disposição. Goradas as tentativas de acordo, a GDA interpõe em 2006 dois processos judiciais, respectivamente contra a RTP e contra a SIC/TVI, que continuam a correr em primeira instância – 10 anos volvidos! – sem que a GDA, suportando tenazmente os elevados custos de contencioso, tenha recebido sequer um cêntimo daqueles radiodifusores ... É também a partir de 2004 que se formaliza a constituição das entidades de gestão colectiva dos Produtores, primeiro Fonográficos (Audiogest), e mais tarde Videográficos (Gedipe). Neste contexto a GDA procura reactivar a frente das utilizações em espaços públicos, propondo um modelo de balcão único de licenciamento das três categorias de titulares (Autores, Artistas e Produtores) centrado na estrutura com várias décadas de experiência e implantação territorial da SPA. Esta proposta previa alguns ajustamentos e modernização de processos que permitissem não só potenciar uma economia de escala, como também acomodar as particularidades próprias da inclusão de duas novas categorias de titulares de direitos.”

18 A análise dos documentos produzidos pela GDA na primeira década passou por um levantamento exaustivo de recibos, pedidos de apoio, troca de correspondência e relatórios, documentação essa que revela um universo de investimento cuja complexidade o torna difícil de apurar em detalhe. Os valores a que chegámos resultam do equilíbrio possível entre comprometido e pago, e outras variáveis semelhantes que permitem aferir montantes superiores aos inscritos nos relatórios anuais. Esta diferença deve-se a diversos factores, nomeadamente: a margem de erro inerente às flutuações das conversões de câmbio entre o euro e outras moedas (como o dólar, nos casos dos apoios a estudo fora da Zona Euro); acertos de compromissos que passam de um ano para o seguinte; os impostos serem ou não contabilizados; e a contabilização, enquanto valor investido, de alíneas que, para efeitos de relatório, provavelmente não seriam contabilizadas (como seguros de viagem, por exemplo).

19 Citado na “Gazeta dos Artistas”, site informativo da responsabilidade da GDA, página consultada em 20/01/2017, [disponível em: <http://www.gazetadosartistas.pt/?p=36438>].

20 Este foi o ano em que o Júri decidiu não atribuir o primeiro prémio nesta categoria; coincidiu com o 25º aniversário do PJM e com o facto de o acervo reunido nesse quarto de século ser já bem significativo, justificando o registo para memória futura do conjunto da obra, fruto das encomendas que anualmente o Prémio faz a jovens compositores de peças para os diferentes instrumentos a concurso. O projecto 25 Jovens Compositores para 25 Jovens Intérpretes não faria obviamente sentido sem a parceria com a SPA, e é ele próprio simbólico do muito que atrás se disse sobre a proximidade entre autores e intérpretes.

21 Cit. Sousa, T. (2008) “Poderá Obama mudar o mundo?”. Público, revista Pública, 28 de Dezembro de 2008.

22 Lisboa, J. (2008) “Futuro aqui?” [balanço de música de 2008]. Expresso, 27 de Dezembro 2008.

23 Barata, C. (2008) “Os robôs estão nas nossas vidas mas não se sabe com que regras”. Público, 28 de Dezembro de 2008.

24 “Os constrangimentos orçamentais também sentidos pelo Fundo Cultural advêm, não só da diminuição de receitas da ‘cópia privada’, mas sobretudo, pelos entraves, decorrentes de

contingências internas da própria AGE COP (Associação para a Gestão da Cópia Privada), à atempada transferência das verbas a que a GDA tem direito. Como consequência, em 2009, apenas foi possível subsidiar: 1 bolsa de 'formação continuada e valorização profissional (em prorrogação); 57 apoios pontuais e 'projetos de residência'; 2 apoios a 'edições fonográficas e audiovisuais'; 41 apoios a 'workshops'; 1 apoio para 'redistribuição de riqueza e co-produções'; Prémio 'jovens músicos' (em parceria com a RDP); Prémio 'atores de cinema GDA/2007'. Neste ano, foi ainda retomado o trabalho de revisão final e fixação de texto do projeto de livro/dvd 'Memória dos Artistas', com entrevistas a artistas mais idosos" (Relatório de 2009).

25 Consultar em: http://www.fundacaogda.pt/wp-content/uploads/attachments/Relatorio_de_Atividades_e_Contas_Ex.2015.pdf

26 Disponível em: http://www.fundacaogda.pt/wp-content/uploads/attachments/FGDA_Relatorio_Atividades_2016.pdf

27 “Procurando lidar com as profundas transformações que o meio artístico português tem vindo a enfrentar sem deixar de ser um lugar de pesquisa, reflexão, debate e experimentação a ter em conta, o Acarte estreia na próxima sexta-feira um novo modelo para os seus habituais Encontros. Abandonando a estrutura convencional do festival que promove há já 15 anos, opta agora por uma periodicidade bienal que aposta, acima de tudo, num olhar crítico sobre os processos de criação contemporâneos, associando aos espectáculos que apresentam ao público nacional os artistas estrangeiros convidados uma série de workshops, seminários e residências coreográficas. Quando, em 1999, se viu integrado no Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Gulbenkian, o Acarte deu início a um período de auto-reflexão, intensificou a relação existente entre as artes performativas e as artes visuais, mas manteve o seu festival inalterado, investindo no lado visível da produção artística. Com o novo formato, que dá pelo nome de Capitals - Encontros Acarte 2003, a aposta reside na esfera processual e o investimento faz-se na área da investigação e do debate, num clima de intensa colaboração entre criadores nacionais e internacionais. ‘Depois da integração no CAM, a questão da interdisciplinaridade tornou-se ainda mais evidente’, explicou ao PÚBLICO Maria de Assis, do Acarte. ‘Começámos, então, a pensar numa forma de combinar a discussão com a comunicação [workshops e seminários], sem esquecer a necessária apresentação de obras de referência nos territórios da dança, do teatro ou da performance.’ De 2000 a 2002, a relação entre estas valências ‘era meramente logística porque, dada a periodicidade anual do festival, o período dedicado à reflexão era extremamente reduzido. Com a actual estrutura, o nosso tempo tornou-se mais longo.’ A realizar de dois em dois anos, os novos Encontros Acarte – que nesta primeira fase assumem a designação Capitals (capitais), por referência ‘às cidades, importantes centros onde se dá a maioria das transformações e todos os tipos de performance têm lugar’ – levam a cabo um trabalho prospectivo, à semelhança do que sucedia nos primeiros anos do festival. Foi através do Acarte que, nos anos 80, o público se familiarizou com o universo de excepção de criadores como Pina Bausch, Bob Wilson ou Trisha Brown, cujo percurso, absolutamente firmado, era ainda desconhecido a nível nacional. ‘A ausência de outras estruturas semelhantes e a abertura de Portugal à Europa e, sobretudo, aos Estados Unidos, fez com que o Acarte se assumisse como um espaço de vanguarda. O contexto geral é hoje muito diferente. Há outras estruturas a cumprir essa função, como o Danças na Cidade, que pegou no campo da investigação última, a partir de coreógrafos como Meg Stuart ou Xavier Le Roy.’ Tendo por prioridade os criadores, Capitals – a decorrer até Setembro de 2003, data do festival, através de três plataformas (as ‘ilhas’) e de uma série de workshops e residências a realizar entre as referidas ilhas – dedica-se, nesta primeira fase (de 17 a 19 de Maio), ao discurso coreográfico, reunindo criadores como Alice Chauchat, Thomas Lehmen, Luciana Fina, Jonathan Burrows e Jan Ritsema. A dupla Burrows/Ritsema dá o tom no arranque desta primeira plataforma, apresentando um dos seus mais recentes trabalhos – ‘Weak Dance Strong Questions’ – e contextualizando a discussão que terá lugar no seminário Un-under the Roof que, durante dois dias, coloca sete jovens coreógrafos portugueses (Beatriz Cantinho, Miguel Pereira, Sónia Baptista, Joclécio Azevedo, João Costa, Tânia Carvalho e Tiago Guedes) a reflectir sobre o papel da conceptualização no processo artístico. Para além de apresentar ‘Choreographies’, Alice Chauchat, a criadora que explora as

codificações do género no corpo e, em particular, na linguagem coreográfica, encontra-se com Luciana Fina em *Shooting Choreography/Dancing Film*, um dos dois momentos de conversa deste *Capitals* (Thomas Lehmen e André Lepecki protagonizam o segundo destes diálogos a dois). ‘A nossa preocupação centra-se agora nos bastidores, na reflexão preparatória. Há criações que chegarão a palco, mas isso não significa que tudo esteja já decidido. O que queremos provar é que o processo vale por si só, que os artistas crescem se forem confrontados com a necessidade de se explicarem, se tiverem um retorno crítico do seu trabalho.’ A próxima ilha (de 19 a 21 de Julho) volta-se para a produção teatral contemporânea e inclui uma conferência internacional. A de Setembro combina teatro e dança, performance e artes visuais.” Lucinda Canelas, *Os novos Encontros Acarte*, Público (14 de maio de 2002).

28 Consultar o relatório de 2016, disponível em: http://www.fundacaogda.pt/wp-content/uploads/attachments/FGDA_Relatorio_Atividades_2016.pdf

29 A análise detalhada de cada uma das alíneas de intervenção e aplicação destes valores inclui acertos que se relacionam, por exemplo, com diferenças relativas ao IVA, ou com atribuição de apoios em 2016, cuja execução transita para o ano seguinte ainda que sejam aqui contabilizados: é o caso do apoio à Edição Fonográfica, a que é alocado um montante de 116.100€, dos quais 52.140€ são executados no próprio ano e 63.960€ transitam para o ano seguinte.

30 Importa sublinhar a opção tomada por uma modalidade de cálculo que é informada pela reorganização implementada por Mário Carneiro em 2016 e que, portanto, separa as três áreas de intervenção, mas tem também em conta a necessidade de uniformizar a leitura com os anos anteriores, pelo que somamos a Acção Cultural à Formação e Desenvolvimento para efeitos de comparação desde 2006, criando uma lógica transversal a todos os anos anteriores a 2016 e posteriores à reorganização da Fundação GDA. Quanto aos números referentes aos últimos três anos, são já o resultado de um cálculo contabilístico com uma visão mais crítica que encontra a sua orientação no relatório de 2018, e que articula variáveis e diferendos entre comprometido, executado, e transitado para o ano seguinte, que foram considerados também nos relatórios dos anos anteriores. Essas variáveis permitem detectar algumas discrepâncias entre os montantes apresentados entre relatórios, por exemplo, entre os anos 2016 e 2017 face ao de 2018. Tais discordâncias têm a ver com valores que transitam de uns anos para os outros, do executado e do que fica por executar (é o caso dos 385.128€ comprometidos em apoios no âmbito da Acção Cultural de 2018 que serão executados em 2019).

31 Informações mais detalhadas podem ser consultadas em: <http://www.fundacaogda.pt/acao-social/>

32 Thompson, D. (20 de Fevereiro de 2017) *The post-human world: a conversation about the end of work, individualism, and the human species with the historian Yuval Harari*. *The Atlantic* [disponível em: <https://www.theatlantic.com/business/archive/2017/02/the-post-human-world/517206/>]. Tradução da autora.



25 anos GDA

10 anos Fundação GDA

É de um mundo em mudança que aqui se trata, e do reconhecimento de valores essenciais que a sociedade do século XXI precisa de reconhecer. “Respeito” pelos intérpretes (artistas e executantes), figuras fundamentais para o século XXI. Reivindica-se “R.E.S.P.E.C.T” como cantaria Aretha Franklin. Respeito pelo trabalhador, respeito pela singularidade, respeito pela imaginação, respeito pela pessoa humana. Respeito pelo artista. Respeito pelo intérprete. Respeito pelo executante.

A GDA, e a sua Fundação, acompanha uma realidade em permanente mutação, desde logo no sentido da tendência para a desmaterialização do objecto artístico e a emergência de toda uma partilha, troca, e consumo que não podemos agarrar nas mãos. Por outro lado, acompanha também um aprofundamento da multiplicidade de abordagens ao entendimento do que é um artista, intérprete e executante, que pode ainda ir além da ideia do intérprete que contribui com matéria original para a obra criada.

A GDA tem agora vinte e cinco anos de existência, e de uma prática de cobrança e redistribuição dos direitos conexos com algumas conquistas e batalhas que ainda estão a ser travadas, e uma década de Fundação GDA, que a cada ano que passa se afirma de forma mais clara como um parceiro dos artistas – do teatro, da dança, da música e do cinema – indispensável para a viabilização dos projectos artísticos, numa realidade veloz de mudanças de paradigmas. A presença marcante da Fundação no panorama artístico português é indiscutível, é cada vez mais rara uma produção artística que não tenha, directa ou indirectamente, por alguma via, contado com o contributo da Fundação.

Nesta história – de 25 anos da GDA e 10 da Fundação GDA – não podemos esquecer nunca que o dinheiro reinvestido é de alguém, foi gerado pelos artistas. Os números confirmam esta afirmação, revelando a concretização, na prática, da missão defendida na teoria: os valores gerados pelos artistas chegam efectivamente aos artistas (num universo mais amplo do que o dos cooperadores da GDA), por via de apoio à sua actividade artística, à formação, por via do apoio de programas que procuram diminuir a precariedade das condições em que estas actividades se desenvolvem e à melhoria das circunstâncias de vida dos artistas.

O mantra está fixado e traduz a acção no concreto: as entidades de gestão colectiva de Direitos de Autor e Conexos estão obrigadas a canalizar um mínimo de 5% das suas cobranças de direitos para investimento em acções culturais e sociais; em 2012, em Assembleia-Geral, os artistas cooperadores da GDA decidiram ultrapassar substancialmente esse valor, num acto de generosidade, que se traduz em aplicar 15% das cobranças nesses fins.

Colher para Semear

“Imaginem que era possível digitalizar batatas, roupas ou automóveis, partilhá-los na rede, rematerializá-los calmamente em nossas casas e multiplicá-los? O que aconteceria às cadeias de valor, aos circuitos de distribuição, às relações laborais: não teria tudo de ser reequacionado? Seria possível manter os modelos de negócio na mesma?”

A sugestão foi feita por Pedro Wallenstein numa entrevista, em 2017, em período de debate aceso sobre a cobrança dos direitos digitais. O tema é actual, mas a sua origem é antiga – essa tensão constante entre capital e trabalho, explorador e explorado, que também tem tido a sua presença na indústria cultural. Pedro contextualiza:

“Durante mais de duzentos anos, o edifício foi construído sobre a transação de um objecto material (o livro, a partitura, o disco ou o DVD) contendo a obra artística ou literária, mas muita outra coisa mudou com a digitalização dos bens culturais. Quanto à necessidade de remunerar o trabalho, seja ele manual ou intelectual, não esteve sempre presente?”

O que acontece nesta radical mudança de paradigma, é que os processos de produção se invertem. A imagem é proposta por Pedro Wallenstein e é emblemática do que aqui está em causa: Colher para Semear. Ou seja, há toda uma produção, neste caso artística, cujas mais-valias [direitos conexos] importa “colher” para redistribuir num sentido alargado do termo, por via da GDA por aqueles que geraram esses direitos [artistas, intérpretes e executantes] e por via da Fundação GDA por aqueles que representam o universo mais alargado da criação artística e merecem ter acesso a financiamento para desenvolver o seu trabalho que pode ainda não ter alcançado uma viabilidade e autonomia financeira, ou cuja natureza da actividade artística não é viável no mercado e tem uma outra mais-valia, não quantificável. É esta visão mais ampla de redistribuição que fundamenta essa metáfora do “semear”.